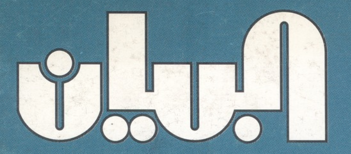


مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد ٣٠٦ يناير ١٩٩٦

شعر

ديوان
خليفة الوقيان
مختارات

دار الآداب

صدر حديثاً



العدد 306 يناير 1996

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت 500 فلس، البحرين 500 فلس، قطر 5 ريالات، دولة الإمارات 5 دراهم، عمان نصف ريال، السعودية 5 ريالات، سورية 75 ليرة، مصر جنيهان، المغرب 5 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 5 دنانير.
للأفراد في الخارج 7 دنانير أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان
ص.ب 34043 العديلية - الكويت
الرمز البريدي 73251
هاتف المجلة: 2518286
هاتف الرابطة: 2510602/2518282
فاكس: 2510603

إشارات:

1 ـ المواد المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها فقط. 2 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث الأكاديمية تحال إلى مختصين كل في مجاله للبت في صلاحيتها. 3 ـ ترتيب مواد العدد يتم وفق اعتبارات فنية لا علاقة لها بمكانة الكاتب أو أهمية المادة. 4 ـ المواد المرسلة تكون خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة لأي جهة أخرى. 5 ـ يفضل أن تكون المواد المرسلة للمجلة مطبوعة على الآلة الكاتبة ولا تقبل إلا النسخ الأصلية. 6 ـ أصول المواد المرسلة لا ترد إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر. 7 ـ يرجى من كتاب المجلة تزويدها بنبذة عنهم مع أرقام هواتفهم وصور فوتوغرافية لهم.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(306) JANUARY 1996



Al Bayan

Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043
Audilyia -kuwait
Code: 73251
Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286
2518282-2510602

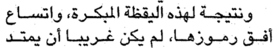
كلمة البيان



يقظة مبكرة

في حديثه عن الحركة الفكرية في الكويت، في مطلع القرن العشرين يقول المرحوم خالد سليمان العدساني «حتى إذا تفجرت النهضة المصرية عن تلك اليقظة التي حرك أوارها مصلحا الشرق العظيمان جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده، وتلامذتهما العاملون من بعدهما تفتحت في أنحاء الشرق العربي عيون الجامدين على تلمس أسرار الحياة، وفهم حقائقها عن طريق الصحافة والكتب المصرية المتفرقة، ناشرة معها شعاع النور واليقظة، باذرة بذور النهضة الفكرية الصحيحة «أدباء الكويت في قرنين».(١)

وكان من مظاهر تلك النهضة في الكويت بدء التعليم النظامي، بافتتاح المدرسة المباركية عام ١٩١١، وتأسيس الجمعية الخيرية عام ١٩١٣، التي كان من بين أهدافها الكثيرة إرسال الطلاب إلى جامعات الدول العربية، وافتتاح المكتبة الأهلية عام ١٩٢٣، التي كانت منتدى للحوار حول القضايا التي كانت تشغل مثقفي العصر. وإنشاء النادي الأدبي عام ١٩٢٤، وهو ما يعادل الآن (اتحاد الأدباء). وقد انتسب للنادي ما يناهز المائة عضو، وألقيت فيه محاضرات علمية وأدبية متنوعة كان لها دويها البعيد، لا في أرجاء الكويت وحدها، بل فيما جاورها من إمارات الساحل العربي كما يقول خالد العدساني، صاحب فكرة إنشاء النادي.

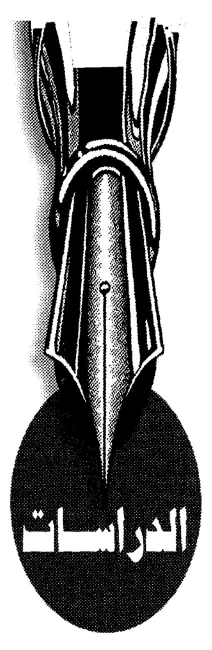


ونتيجة لهذه اليقظة المبكرة، واتساع أفق رموزها، لم يكن غريبا أن يمتد التواصل الفكري بين الكويتيين والأشقاء العرب مثل السيد رشيد رضا والشيخ محمد الشنقيطي، والشيخ حافظ وهبة، والزعيم التونسي عبد العزيز الثعالبي، وغيرهم، وأن يكون الاحتفاء بهؤلاء المصلحين مناسبة للكشف عن طبيعة التوجهات التحررية لأدباء الكويت وشعرائها ومثقفيها، الذين تصدوا لدعاة التزمت والشقاق، وأناروا بمصابيح فكرهم النير الدروب للأجيال التي أعقبتهم.

والآن، ونحن نستعد لاستقبال إطلالة القرن الواحد والعشرين، نجد أنفسنا مدعوين إلى تأمل الواقع، والتساؤل عن حجم الدور المنوط بمثقفي هذه المرحلة، لاستكمال أو استئناف الدور الذي قام به دعاة التنوير من رجالات الكويت في مطلع هذا القرن، فنحن نواجه الآن ردة، واتجاهات ظلامية تسعى ـ كما سعت من قبل ـ إلى العودة بالبلاد إلى عصور التخلف والتزمت والتطرف، فإن أردنا لمجتمعنا أن يحافظ على مكتسباته، وفي مقدمتها الديمقراطية، وإذا ما كنا حريصين على استكمال بناء المجتمع المدني، فإن المسئولية التاريخية تتطلب من مثقفينا النهوض بدور مماثل للدور الذي نهض به الأسلاف، والبعد عن ارتهان مصائرنا، ومستقبل أبنائنا للذين أغلقوا عيونهم عن رؤية حقيقة العصر وسدّوا آذانهم عن سماع ندائه.

● د. خليفة الوقيان

في هذا العدد


الدراسات

في النقد التكاملي

د. نعيم اليافي ـ جامعة الكويت

النقد التكاملي أو المتكامل مصطلح لا نعثر عليه في معجم مصطلحات النقد في الغرب، وإنما نجده متداولا في الأدب العربي الحديث منذ نصف قرن تقريبا. في النقد الغربي وعلى امتداد هذا الزمان نجد مصطلحات قريبة من المفهوم أو مترادفة أو متداخلة معه، منها النقد المتعدد أو المتكثر، والنقد الحواري والنقد الديمقراطي والنقد المفتوح(١)، وجميعها مصطلحات لها سياقها المعرفي العام والخاص، أقصد بالعام السياق الثقافي والفكري والاجتماعي للفترة التي ذاع فيها المصطلح، وأقصد بالخاص السياق الأدبي والنقدي لإطار الكاتب أو وجهة نظره وأدواته المعرفية التي يستعمل في نطاقها هذا المصطلح أو ذاك.

المصطلح والنقد العربي الحديث

إن التتبع التاريخي لظهور هذا المصطلح في حركة النقد العربي الحديث، والبحث عن أول من استعمله أمران يحتاجان إلى تقص وجهد ووقت لا نملك في هذه العجالة أن نجترح إثمها، أو نندب نفسنا للقيام بها حق القيام، ومع ذلك فإنه لا جناح علينا أن نزعم ان كتاب السيد قطب «النقد الأدبي ـ أصوله ومناهجه» الذي صدر في الأربعينيات يعد من أوائل الكتب التي استعملت مصطلح النقد المتكامل، وقد أفرد الكاتب القسم الأخير من كتابه لمناهج النقد الأدبي، وجعل المنهج المتكامل خاتمة بحثه فيها، ورأى انه أقرب المناهج إلى طبيعة العمل الأدبي الفنية.

وفي الفترة ذاتها عام ١٩٤٧ كتب ستانلي هايمن كتابه «الرؤية المسلحة» الذي ترجم إلى العربية عام ١٩٥٨ بعنوان «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة».. وكان لهذا الكتاب أثره البالغ في سيرورة الحركة النقدية العربية ـ مصطلحا ومنهجا وتطبيقا ـ، وفي مقدمته يعتقد الدارس أن النقد المعاصر يحاول أن يكون ديمقراطيا، أي نقدا يتوسع في أساليبه وطرائقه ويفيد من مجموعها، ويتساءل في الخاتمة عن إمكانية وجود نقد تصاغ طريقته الإجرائية كالبناء وفق خطة منظمة ذات أساس مرسوم وليس فقط بطرح العناصر في قدر واحدة وخلطها.

في منتصف الستينيات تقدم صاحب هذه السطور بأطروحته لدرجة الماجستير عن

التطور الفني لشكل القصة القصيرة في بلاد الشام التي صدرت بعد ذلك عن اتحاد الكتاب في أوائل الثمانينيات، وفي هذه الأطروحة تبنيت ولا أزال المنهج التعددي التكاملي ودافعت عنه فقلت: (ينبع موقفي النقدي في هذه الأطروحة من نظرتي الموسوعية نحو الكون والإنسان والحياة التي تجمع بين المتقابلات وفق مبدأ جدلي حر ومتحرك، وقد جعلتني هذه النظرة أشعر إزاء المذاهب النقدية بشعور دقيق هو صدق نظرياتها حول بعض إنتاجها الذي صنعته، وخلطها فيما يتعلق بالإنتاج السابق أو القادم، وبكلمات أخرى جعلتني نظريا أومن بصحة نظرياتها في حالة الإثبات وخطئها في حالة النفي حين تحاول كل منها أن تستأثر بدراسة الفن والتفرد في تفسيره وتعليله. وعلى مر السنين أظهرت هذه المذاهب عدم جدواها وفائدتها، ودلت على أنها كانت وليدة الأنماط الحضارية المتتالية في الأوقات التي سادت فيها، وأنها فقدت أهميتها البالغة عند زوال هذه الأنماط، والسؤال هنا لم لا نحاول أن نقيم منهجا تركيبيا تكامليا من خلال المذاهب؟).

في عقدي السبعينيات والثمانينيات كثرت الدراسات التي تؤسس منهجا أو تقيمه على هذا الاقتراب التكاملي، مثلما دار المصطلح ذاته — تحديدا وتوضيحا — في جملة من مقدمات الأبحاث النظرية والتطبيقية، فشوقي ضيف في كتابه «البحث الأدبي» صدر عام ١٩٧٢ يؤمن بأن على الباحث الأدبي ألا يكتفي بمنهج واحد ولا دراسة واحدة لكي ينهض بعمله على الوجه الأكمل، بل لابد أن يستعين بها جميعا ويفيد حتى تتكشف له كل الأبعاد في الأديب وفي آثاره الأدبية. ويزعم العربي حسن درويش(٢) «أن رائد الاتجاه هو عبدالقادر القط في أبحاثه المتعددة، وأن إبراهيم عبدالرحمن وخاصة في كتابيه «قضايا الشعر في النقد العربي» صدر عام ١٩٧٧ و«دراسات عربية» صدر في العام ذاته بالاشتراك، قد غذ في الاتجاه ذاته ونماه وأبان حدوده، وبغض النظر عن هذا الزعم — وهو عندي غير سديد ولا دقيق - فإننا في الوقت الراهن نجد توجها يكاد يكون غالبا نحو هذا المنهج على امتداد الوطن العربي في الكتب وفي الأطروحات الجامعية لدرجتي الماجستير والدكتوراه على السواء(٣). حتى يصح أن ندعي — ونحن مطمئنون - أنه المنهج الذي يشرئب إليه النقد الآن وربما في العقود المنظورة الآتية.

ويجب ألا ننسى في هذا الصدد ما قدمته ثلاث دراسات كان لها تأثيرها الكبير: دراسة يوسف مراد في علم النفس التكاملي ودراسة «غولدمان» في البنيوية التكوينية ودراسة «تودوروف» في نقد النقد(٤)، فالأولى فرقت بين المذهب التكاملي والمنهج التكاملي ورأت في الثاني محاولة للتنسيق بين حقائق عدة تؤسس نتائجها على مبدأ التعاون بين النظر والواقع، والثانية أقامت نوعا من التوازي بين الذاتي والموضوعي مفسحة بذلك المجال لاجتماع أسلوبي التناول اللذين ظلا يتبادلان الدور في تاريخ الفكر النقدي. والثالثة أكدت مبدأ الانفتاح على الآخر حين طرح صاحبها مقولة النقد الحواري الذي لا يقف فيه المنهج عند حدود الحوار مع الذات بل يتجاوزه إلى الحوار مع المناهج الأخرى المختلفة حتى تتكامل له قسماته الإيجابية والسلبية وتتفاعل. فهذه الدراسات فرادى أو مجتمعة وبتخلي أصحابها ولاسيما الأخيرتين عن الواحدية في الرؤية والحكم والتقديم عبدت الطريق ووسعته أيضا نحو إيجاد نقد مفتوح يلتقي في رحابه الكاتب والقارىء، يصغي أحدهما إلى الآخر ويحاوره، ويفيد كلاهما فيما يتحاوران من أطر مرجعية كثيرة تتصالح ولا تتناقض، ويعمق بعضها بعضا دون أن

يلغيه أو يلاشيه.

عوامل الانتشار

ولكن ما العوامل غير الأدبية التي ساعدت على ذلك كما ساعدت على إيجاد مناخ عام أمكن للنقد التكاملي أن ينهض وينتشر ويذيع، ويطرح بديلا عن سائر المناهج الأخرى؟ إنها مجموعة من العوامل والأسباب والتفاعلات المحلية والعالمية ـ واقعا أو تطلعا ـ وجودا أو تصورا ـ منها تراجع المبادىء الشمولية التي كانت الإيديولوجيات تعتمدها في الرؤية والتحليل، وغياب وجهات النظر الأحادية التي لونت الكون والحياة والإنسان بألوان متعارضة، وتهدم الأسوار التقليدية التي سيجت بها منظومات الأفكار نفسها أو أقامتها حولها لتمنع التلاقي والتداخل، وتفكك العقائد السياسية وغير السياسية التي كانت وراء بعض التيارات الأدبية والمذاهب النقدية الرافضة لتفسير أية ظاهرة وتعليلها وفق وجوهها أو مكوناتها المتعددة، لقد أضحى العالم اليوم أصغر مما كنا نتصور وأقرب، وبفضل تقدم شبكة الاتصالات صرنا نحيا الفكرة والخبر واللحظة بشكل متجاور أو متزامن، ما يحدث هنا ينتقل بسرعة ويؤثر فيما يحدث هناك أو يتأثر به، لم يعد ثمة شيء مستور أو يراد له أن يستر، الكل بات يعيش في العراء.

أدت مجموعة هذه العوامل ـ الظواهر إلى إعادة طرح كثير من القضايا لا أدعي أنها جديدة وإنما أدعي أنها ضرورية ومهمة في ضوء ما جد من ظروف وأحوال، وفي مقدمة هذه القضايا مسائل الحرية والعقلانية والتعددية والديمقراطية على اختلافاتها السياسية والسلوكية والاجتماعية والحوارية وحق الآخر في المعارضة وفي التعبير عن رأيه ووجهة نظره والدفاع عنهما دون مواربة أو خوف أو حرج(٥)، وإذا عُدَّت الماركسية أعدى أعداء التكاملية فلأنها في الأساس العدو اللدود للمناخ أو الإطار الذي تعمل فيه التكاملية، أقصد إطار التعددية والحرية والديمقراطية وحق الآخر في التعبير والمعارضة، ومن هنا نفهم ثلاثة أمور محددة أولها لماذا دارت وتدور مصطلحات مثل النقد الديمقراطي والمتكثر والمتعدد في ظل التعددية وتغيب في ظل المنظومة الفكرية الواحدة؟، وثانيها لماذا يشيع النقد المفتوح والنص المفتوح والرؤى المفتوحة في رحاب الديمقراطية والحرية ويشيع النقد المحدود والنص الملتزم والرؤى المسدودة في رحاب الدكتاتورية السياسية والأدبية؟، وثالثهما لماذا ينهض ويشيع المنهج التكاملي في ظل الحوار ويتلاشى أو يزول في ظل كبته ومنعه أو رفضه؟! والجواب عن كل ذلك واحد، واضح وبسيط، هو أن طرفا وضع على عينيه غمامتين فلم ير أمامه سوى طريق واحد بسهم واحد في اتجاه واحد هو درب الخنازير. وأن طرفا آخر فتح عينيه على كل النور يأتيه من كل اتجاه ورأى أمامه طرائق شتى عرفتها الإنسانية ونظرات متغايرة واسعة وعريضة تجاه الظواهر فأراد أن يفيد منها. طرف أعلى من نفسه على حساب الإنسان وطرف أعلى من إنسانية الإنسان في نفسه على حساب الذات الفردية(٦).

مفهومات عدة

فهم المنهج التكاملي لدى مختلف الدارسين الذي انتهجوه أو الذين رفضوه واتهموه ـــ مفهومات عدة، واستعملت لوصفه أو توضيحه أو تقويمه مفردات ينتمي بعضها إلى حقول دلالية قد لا تتلاقى، فسيد قطب يرى أنه جماع لثلاثة

مناهج هي التأثري والتقريري والجمالي تضاف إليها ملاحظات مستمدة من النفسي والتاريخي، ورادفه بالمنهج الفني فهما عنده ـ المتكامل والفني ـ أمر واحد، جعله شوقي ضيف محصورا في خلاصة المناهج التي يستطيع الدارس أن يفيد منها لسبر حياة الأديب وأدبه، ونص على ذلك فقال: «إن البحث الأدبي أعقد من أن يخضع لمنهج معين، أو إنه لا يمكن أن يحتويه منهج معين، ولذلك كان من الواجب على الباحث أن يفيد من هذه المناهج والدراسات جميعا وهو ما نسميه بالمنهج التكاملي»، وجعله العربي حسن درويش منهجا لكل من اقترب من النص الأدبي أو حلله أو فسره في ضوء الداخل والخارج، الذات والموضوع، الشكل والمضمون، أو حتى من رأى فيه ـ أي النص ـ المتعة والفائدة، أو التعبير عن الحياة والاستقلال عنها في آن، ولذلك ضم إلى رحابه جمهرة من النقاد والدارسين متعددي الآراء الفكرية والسياسية والأدبية، ويكاد لا يجمع بينهم جامع، على أن معظم الذين فهموه أقروا أنه منهج من لا منهج له (المنهجية من دون منهج على حد تعبير خلدون الشمعة)، أو بكلمة أدق منهج من لا يركن إلى منهج واحد، وإنما من يغمس قلمه في كل المناهج والمحابر يمتح منها ما يفيد ويغني ويعمق النص الذي بين يديه، ولعل ذلك بالتحديد ما جعل الماركسيين يتهمون أصحاب المنهج بشتى الاتهامات، ويشنون عليهم أعنف الهجوم وأشده، واصفين إياهم ومنهجهم من ورائهم مرة بالتلفيق وأخرى بالانتقاء وثالثة بالتناقض ورابعة بالخلط أو الجمع في قدر واحدة بين أمور لا تجتمع البتة. وسنحاول من جانبنا الآن أن نؤسس لهذا المنهج أسسه أو نضع له معالمه التي يتسم بها ويقوم عليها، ونفحص جملة النعوت التي وصف بها سلبا أو إيجابا ونقومها.

أسس المنهج التكاملي

يقوم المنهج التكاملي على خمسة أسس متعانقة متشابكة في الطرح والنظرة والرؤية والتقويم والتحليل لا مندوحة عن واحد منها، فهي إما أن تقبل جملة أو ترفض جملة، هذه الأسس هي:

(أ) الموسوعية: الموسوعية معناها أن يملك الناقد معرفة وثقافة عريضتين محيطتين تمكنانه من الإلمام بالظاهرة التي يدرسها أفقيا وعموديا بحيث يدرك زواياها المختلفة وشبكة علاقاتها المتناسجة ورؤيتها في حالتي التطور والمقارنة معا، وبهذا المعنى تختلف لديّ الموسوعية عن الشمولية، فإذا كانت الثانية تعني تفسير الظاهرة ضمن مبدأ عام يرجع إليه الناقد فإن الأولى تعني تفسيرها ضمن مبادىء متعددة تتضمن النسبي والمطلق، الخارج والداخل، الثبات والحركة، الذات والموضوع، أي تتضمن ما هو كونى وإنسانى أكثر أو إلى جانب ما هو محلي ووقتي وعابر، وبهذه الدلالة أريد للكلمة ما أريد لها أن تحمل من معنى في الفكر الغربي عصري العقل والأنوار.

(ب) الانفتاح: إذا كانت الموسوعية ترتبط بمعرفة الناقد وثقافته فإن الانفتاح يتعلق بذهنه وحالته النفسية، أي يتعلق بأمرين متلازمين أحدهما طبيعي والآخر مكتسب. إن المعرفة الموسوعية تورث الإنسان أفقا قصيا تمتد أقطاره وأبعاده إلى غير نهاية، وتخلق لديه إحساسا بأن كل شيء بلا حدود، وإنه مهما عرف أو ارتقى في سلم المعرفة ضمن هذا العصر أو المدرسة أو التيار أو المذهب فثمة عصور وتيارات ومدارس ومذاهب في النقد وغير النقد لها وجهات نظرها وآراؤها ومواقفها،

وأن عليه أن يصيخ إليها وينفتح عليها، وبكلمات أخرى إن الانفتاح الذهني والنفسي عند الناقد معناه الخروج من شرنقة الذات لمصافحة الآخر والاعتراف به وبوجوده وإقامة حوار معه، فالكون ليس أنا، وإنما أنا والآخر معا، أو الأنا من خلال الكل الإنساني ماضيا وحاضرا ومستقبلا.

(ج) الانتقائية: الانتقائية ضريبة الموسوعية، حين تكون ذا معرفة موسوعية فلابد لك أن تنتقي، وحين تكون ذا معرفة ضيقة فلابد لك ـ وأنت لا تملك أو لا تعرف إلا هذا الذي بين يديك ـ أن تنقاد إليه وتلتزم به ولا خيار، إما أن تدور حول الرحى معصوب العينين وليس أمامك غير طريق واحد، وإما أن تجعل الكون يدور حواليك وأنت مفتوح العينين، وأمامك كل الطرق لتنتقي، ولقد مضت فترة طويلة استعملت فيها الانتقائية من أحاديي النظرة بدلالة مرزولة، وكأنها وصمة أو سبة عار، وآن لها أن تأخذ دلالتها الصحيحة للتدليل بها على اتساع الثقافة، وضرورة المواءمة، وحسن الاختيار، ورهافة الحس، وسداد الرأي، ورجاحة التحري، وعمق النظرة، وسلامة الحرية ولعل هذا أو بعض هذا ما يحاول أن يعيه الماركسيون الجدد في نقدهم وتجاوزهم معا الماركسية الأرثوذكسية.

(د) التركيب: بين التركيب والتلفيق فرق كبير ومسافة، فالتلفيق إجراء للجمع أو التوفيق بين أمرين لا يشكل ناتجهما النهائي وحدة متماسكة، إنه مجرد حل وسطي على الأغلب أو مصالحة مؤقتة سرعان ما تنفك عراها عند أول محاولة للتطبيق، وليس كذلك التركيب الذي هو بناء مجموعة من العناصر منتقاة وفق خطة متصورة ومرسومة لا تتم كيفما اتفق، وما يتراءى أو يراد له أن يتراءى من تشابه ظاهري بين التلفيق والتركيب لدى الرافضين للتكاملية ليس صحيحا من خلال ثلاث زوايا على الأقل: زاوية العناصر المختارة، والطريقة التي تتم بها العملية، والغاية التي يهدف إليها السبيلان، ودون الدخول في التفاصيل أزعم أن المكونات بعد التركيب لا تعود هي هي قبله بخلاف التلفيق، وما ينشده المنهج التكاملي ــ وهو اسم على مسمى ـ الوصول إلى هذا الهدف وتحقيقه، ومن هنا أرى أن النظرة الأحادية إن استطاعت حقا أن تبعدها عن التلفيق فليس من المحتم أو الضروري أن تصل بنا التكاملية إليه، لأن الوسيلة مختلفة والغاية كذلك.

(هـ) النص الإبداعي: ما الذي يفرض هذا المنهج أو ذاك في التحليل الأدبي؟ لدى غير التكامليين الجواب واضح، إنه الموقف المسبق للناقد المؤدلج أو للناقد المتمذهب أو للناقد المتخصص في هذا اللون أو ذاك، فحين يقوم كل واحد من هؤلاء بتفكيك النص وتحليله وتركيبه يكون خاضعا لمنهجه الذي اختاره من قبل، وليس كذلك الناقد التكاملي الذي يفرض عليه النص اختيار المنهج المناسب للمتن المناسب. أعني بالمناسب ما يفيد أكثر، ويعمق أكثر، ويثري أكثر، وعندي أن هذه النقطة خاة هي التي تمنح المنهج التكاملي مشروعيته وصلاحيته، ولن يكون هذا بالأمر الهين ولا السهل، فإذا كانت الإحاطة بأي منهج قبل الإقدام على تطبيقه أمرا واجبا وممكنا فإن الإلمام بمختلف المناهج لاختيار العناصر المناسبة منها وتطبيقها على النصوص يتطلب جهودا مضنية مثلما يتطلب وعيا وإدراكا وفهما ورؤية ثاقبة للنص وللعناصر المنهجية على السواء. وتلك لعمري خصوصية المنهج التكاملي وتميزه أيضا.

الإجراء النقدي

نقصد بالإجراء النقدي تحويل الآراء ووجهات النظر إلى ممارسة عملية،

وبكلمات أخرى كيف ننقل أسس المنهج التكاملي من مستوى التنظير إلى مستوى التطبيق؟ لذلك طريقان، طريق الفرد أو العمل الفردي، وطريق الفريق أو العمل الجماعي، في الطريق الأول يختار الناقد التكاملي نصا واحدا محددا ـ وهو أقصى ما يستطيعه أو يطمح إليه ــ فيدرسه عبر مناهج شتى أو مدارس أو مستويات، يطبق عليه في الأولى جملة المناهج التي يراها مناسبة: الاجتماعي والنفسي والجمالي... الخ، ويطبق عليه في الثانية البنيويات على اختلافها أو الألسنيات أو اللغويات... الخ، ويطبق عليه في الثالثة مستويات التحليل المتعددة مستوى المفردات والموضوعات والصور والدالات والمدلولات والنغم والتأليف(٧).. الخ. أما الطريق الثاني ـ العمل الجماعي ــ فهو أكثر إمكانية وواقعية، حيث يتنادى فريق عمل متجانس متقارب النظرة والمفهومات نحو الحياة والأدب والنقد ليتناول كل ناقد متخصص فيه الإنتاج المدروس ــ نصا واحدا أو مجموعة نصوص ـ من خلال الزاوية التي ندب نفسه أو هيء لها، وتكون النتيجة هنا وهناك نقدا متكاملا على مستوى الفرد ومستوى الجماعة(٨).

خاتمة

تعد الكلمات السابقة عن النقد التكاملي حديثا مجتزءا ومتمما في آن لحديث سابق عن المغامرة النقدية(٩)، لا يمكن أن يتم فهم أحدهما إلا بالرجوع إلى ثانيهما، وبتعبير أدق وأصح لا يمكن أن يتم فهم موقفي النقدي ورأيي وأطروحاتي فيما يتعلق بإشكالية النقد ـ رؤية ومصطلحا ومنهجا ـ إلا بالرجوع إليهما معا.

الحـــــواشـــــي

١ ــ انظر في هذه المصطلحات: هايمن. النقد الحديث ومدارسه. وتودوروف في نقد النقد. وادوارد سعيد: المعرفة، السلطة، الإنشاء. ومجلة فصول، أعداد متفرقة عن اتجاهات النقد الحديث.

٢ ــ انظر له النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين. الفصل الخامس.

٣ ـ انظر محمد مفتاح. استراتيجية التناص ــ المقدمة. وقاسم المقداد: في الخطاب السياسي والخطاب الأدبي ـ المقدمة. ومعظم الأطروحات لدرجتي الماجستير والدكتوراه التي أشرف عليها.

٤ ــ انظر عن الأول مراد وهبة، يوسف مراد والمذهب التكاملي. وللثاني البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. وللثالث مرجع سبقت الإشارة إليه.

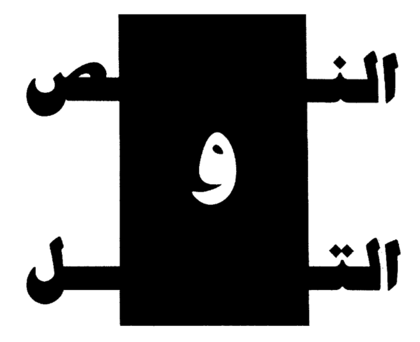
٥ ــ انظر للكاتب: التعددية أفق التسعينيات. الموقف الأدبي ع ٢٤٠.

٦ ـ انظر للكاتب: المغامرة النقدية، دراسة تنشر لاحقا في المعرفة.

٧ ــ انظر مثالا على هذا الجهد الفردي، فهد عكام: نحو تأويل تكاملي للنص الشعري. فصول: عدد كانون الثاني ١٩٨٩.

٨ ــ انظر في ذلك هايمن: خاتمة الجزء الثاني، مرجع سبق ذكره.

٩ ــ اشير إلى الدراسة سابقا.



دراسة في مشروعية القراءات المتعددة

كريم أبو حلاوة

يحتل مفهوم النص موقعا محوريا في الدراسات النقدية المعاصرة، وما اختلاف المناهج وتغير التوجهات النقدية في دراسة النصوص إلا اختلافا في تحديد ماهية النص وخصائصه ووظائفه. ولا يقتصر مفهوم النص على الدراسات الأدبية فحسب بل أصبح مفهوما أساسيا في العلوم الإنسانية والثقافية بشكل عام.

يتكون النص "TEXT" من معالم بارزة تدعى الجمل المرجعية أو المكونات الأساسية وينطوي دلاليا على وحدات كبرى وصغرى يتشكل منها البناء. والنص النظري مسالك وعرة، ودروب صعبة، ظلال وإشراقات، فراغات وأمدية، عالم مميز بذاته، تكتشفه تدريجيا بالقراءة التي تفجر فينا رغبات وتكبتها، فالنص الإبداعي هو نص المراودة وهو الذي يتيح للقارىء امتحان طريقته في القراءة والمعالجة من خلال محاورته للنص واستنطاقه؛ فقراءة النص تعني بالدرجة الأولى استنفار ما فيه من مضمرات تعني أن تأمر الصوامت بالنطق فتنطق، تعني أن تلامس المخبوء الدفين وتكشف العلائق التي تربط بين الصيغ مؤلفة المجمل الشامل.(١) في رحلة متواصلة للبحث عن المعنى، حيث لا ينفك الإنسان يكتشف في النصوص قيما ودلالات، ويقرأ فيها رموزا ومعاني. فما هي العلاقة التي تربط بين اللفظ والمعنى، وكيف يمكن لتحديدها أن يساعدنا على الانتقال في مستوى القراءة من التفسير إلى التأويل.

ثمة منظوران اثنان تناولا العلاقة بين اللفظ والمعنى. ينظر الأول إلى استقلالية اللفظ وأسبقيته على المعنى وأولويته في الزمان والرتبة بهذا يكون المعنى متصورا خلال مفاهيم الماهية والذات والمقصد والأصل والجوهر والبداهة(٢). ويمكن وضعه ضمن الترسيمة التالية: اللفظ ـ الدال ــ المدلول ــ المعنى. في حين يرى الثاني المعنى بارتباطه باللفظ وعدم انفكاكه عنه، وهنا يتم تصور المعنى من خلال مفاهيم الشكل والنسق، الاختلاف والتعدد، الاحتمال والاشتباه، ويمكن تمثيله بالترسيمة التالية: اللفظ ـ الصورة السمعية ــ المفهوم الذهني ــ المعنى. يتأسس هذا التصور على فهم جديد للغة، لا يرى فيها تعبيرا مباشرا عن العالم، فالعلاقة بين اللغة والعالم محكومة بأفق المفاهيم والتصورات الذهنية الثقافية، انها لا تعبر عن العالم الخارجي الموضوعي، لأن مثل هذا العالم يعاد انتاجه في مجال التصورات والمفاهيم (٣). فبينما كان المرجع الخارجي يشكل قوام الدلالة في النظرية العربية التقليدية في النقد، وبقيت العلاقة بين التعبير والمعنى خاضعة لمفهوم الثنائية، (ثنائية اللفظ والمعنى). أصبح التعبير أو «البنية النصية» كل واحد مستقل؛ لأن الدال والمدلول يشكلان بنية لا لفظ معنى. وقد ميزت البنيوية بين المدلول والمرجع وذلك بعزل البنية النصية، وتركيز التأويل على الاحالات الداخلية.

لقد شكلت البنيوية قطيعة بانتقالها من الحديث عن ثنائية الشكل والمضمون / اللفظ والمعنى ـ أي من الحديث عن المعانى ـ إلى النظر إلى دلالات النص وفيما يولده التأليف من علاقات داخلية تقوم بها بنية النص. وبدل محاكمة النص بمعيار القيمة، أصبح النقد قراءة تكشف مستويات الدلالة وتشرعها على احتمالاتها: فالقراءة تأويل لا ينظر إلى حقيقة النص أو معناه، في ضوء علاقته بمرجع خارجي لأن حقيقة النص تكمن في قراءته. وعليه فان أهمية المساهمة البنيوية تكمن بأنها قدمت أداء منهجيا لمقاربة جماليات النص، ولإنتاج معرفة بمكوناته أو بعناصره، وبالعلائق بين هذه المكونات، أي بمنطق الترابط الوظيفي الذي يخص تماسك السياق النصي وتناسق النمط البنيوي. وبهذا المعنى.

فإننا قد نجد في البنيوية مرجعا معرفيا

يساعدنا على تحرير معاني النص من قيود ومعايير: المعنى المسبق، الجوهر، المعنى المفترض، النموذج. وبهذا تستعيد المعاني علاقتها بالحياة وتتفتح على تنوعها وتحولها واختلافها(٤). وقبل المضي في البحث سوف نتوقف عند مستويين: مستوى النص ومستوى التأويل.

في مستوى النص:

مع «رولان بارت» بدأ ينظر إلى النص على أنه السطح الخارجي للنتاج الأدبي / النظري، أنه نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، وعلى الرغم من وظيفة التوسيط البادية عليه، إلا أنه يشاطر الأثر الأدبي هالته الروحية وهو مرتبط تشكيلا بالكتابة. من هنا فانه يوفر الضمان للشيء المكتوب جامعا بين وظائف صيانته وحفظه وهي: الاستقرار، استمرار التسجيل الهادف إلى تصحيح ضعف الذاكرة وعدم دقتها، وينطوي بنفس الوقت على شرعية الحرف الذي يشكل أثرا يتعذر الاعتراض عليه ولا يمحى. وتتضح أهمية هذه الوظيفة عند مقارنة ثقافتنا المكتوبة بمئات الثقافات الشفوية الأقدم التي اندثرت، حيث نتعرف على آثارها بواسطة التحليل الانثروبولوجي أو على ما تبقى منها واندرج ضمن الثقافات المكتوبة لاحقا.

وعليه فالنص سلاح في وجه الزمن والنسيان كما وفي وجه براعات القول، وهو مرتبط بعالم كامل من النظم في مجالات عديدة(٥). هذا وقد تم الانتقال من الفهم التقليدي، المستند إلى فقه اللغة، إلى صياغة النقد الدلالي. ونظرية جديدة للنص وقد كان دور اللسانيات "LINGUISTICS" في هذا الانتقال مركبا: ١ ـ باقترابها من المنطق في وقت أصبح فيه فهم المنطق عند كل من روسل ـ كارناب ـ فينغشتاين) كفهم اللغة، حيث قامت اللسانيات بحمل الباحثين على احلال معيار الصحة فكان معيار الحقيقة.

٢ ـ بمساهمتها بتخليص القول من حكم المضمون مما ساعد على اكتشاف الثراء والرقة. بكلام آخر اكتشاف التحولات الداخلية اللامتناهية للمقال عبر التطبيق التقعيدي للاستنباط(٦).

أما من وجهة نظر معرفية فيندرج النص في عداد مجموعة تصورية مركزها العلامة. وكان (سوسير "SUSSER" قد طرح منذ بداية القرن علم العلامات "SEMANTICS" الذي بدأ بالانتشار الواسع منذ بداية الستينيات من هذا القرن. مما أفضى إلى إمكانية تحليل الخطاب الأدبي. فاللسانيات "LINGUISITICS" تتوقف عند حدود الجملة، ولكن ماذا عن الوحدات البنيوية المتبقية للخطاب؟(٧)*. من هنا كانت الحاجة لمفهوم النص كوحدة استدلالية خارجية وداخلية للجملة. وعليه فقد بدا النص بتصوره الجديد أقرب إلى البلاغة منه إلى فقه اللغة. في الوقت الذي أدى به التقاء عناصر ومفاهيم متحدرة من الماركسية والبنيوية والفرويدية إلى ما بات يعرف نظرية النص "TEXT OF THEORY". حيث تعرّف جوليا كريستفيا النص بالقول: «نعرف النص بأنه جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعة الحديث التواصلي ـــ نقصد المعلومات المباشرة ـــ في علاقة مع ملفوظات سابقة أو متزامنة». والنص إضافة لذلك ممارسة دلالية منحها علم العلامات امتيازا لأن عملها ـ الذي يتم بواسطته اللقاء بين الفاعل واللغة ـ يوضع الفاعل (كاتب أو قارىء) داخل

النص من هنا يأتي تقمصه للمتعة(٨).

* يثير هذا الطرح مشكلة الشروط الاجتماعية لاستخدام الكلمات. فإذا وافقنا مع «سوسير» بأن اللغة يمكن أن تدرس كموضوع مستقل وفصلنا بين علم اللسان وعلم الاستعمالات الاجتماعية للغة، فإننا نحصر أنفسنا في البحث عن قوة الكلمات وسلطتها داخل الكلمات ذاتها. أي بالضبط لا وجود لتلك القوة ولا مكان لتلك السلطة. (بييربورديو: الرمز والسلطة ص ٦٣).

قبل الانتقال إلى مستوى التأويل نرى ضرورة التوقف عند التفرقة التي يقيمها «سوسير» بين اللغة والكلام. أي الفارق بين النظام اللغوي للنصوص وبين النظام اللغوي الثقافي الذي ينتجها. والنحوية والدلالية، وهي المخزون الذي يلجأ إليه الأفراد في صياغة الكلام(٩). وعليه لا تنفك النصوص عن النظام اللغوي العام للثقافة التي تنتمي إليها، لكنها من ناحية ثانية تبدع رموزها بما تحدثه من تطور في النظام اللغوي وما تحقق نتيجة لذلك من تطور في الثقافة والواقع معا(١٠).

ترتبط النصوص إذا بواقعها الثقافي اللغوي وتبدع رموزها الخاصة التي يتم بها تشكيل اللغة والواقع، ومنطقة التماس بين هذين المستويين هي التي تمكن النصوص من أداء وظيفتها داخل البنية الثقافية في مرحلة انتاج النصوص؛ أي تجعلها دالة ومفهومة للمعاصرين لها، وهي المنطقة المترعة بالدلالات المشيرة إلى الواقع والتاريخ، وخارج منطقة التماس تلك تكون دلالات مفتوحة وقابلة للتجدد مع تغير آفاق القراءة المشروط بتطور الواقع اللغوي والثقافي(١١).

في مستوى التأويل:

تأسيسا على الفهم السابق للنص تبوأت القراءة مكانة هامة، فالقراءة تأويل في أعلى مستوياتها، والقارىء المتلقي طرف مساهم في انتاج دلالات النص، انه طرف أساسي يتدخل في علاقة النص بالعالم، ولا يكتفي بتلقي رؤية النص للعالم، بل هو عنصر فاعل يسهم في توليد المعانى، وهو في هذه العملية محاور مشارك في عملية النقد والتغيير. ليست القراءة اذن مجرد صدى للنص بل هي احتمال من احتمالاته الكثيرة المختلفة، انها منتج للاختلاف ومولد للتباين. وفي سياق بحثنا هذا سوف لا نتوقف عند المستويات المختلفة للقراءة والأنواع العديدة للتلقي ـ على أهمية مسألة التلقي ـ وهذا ما قمنا فيه في دراسة سابقة (١٢). بل سنركز اهتمامنا على أعلى وأعمق مستويات المتلقي ألا وهو مستوى القراءة التأويلية، فما المقصود بالتأويل، وما الفرق بين التأويل والتفسير والمعنى والمغزى، والحقيقي والمجازي؟.

إذا كان من المتفق عليه أن اللغة هي الإطار المرجعي للتفسير والتأويل، فان تحديد مستويات الدلالة اللغوية يساهم في توضيح مسألة المجاز وعلاقتها بالتأويل. يمكن تحديد مستويات الدلالة اللغوية بثلاثة:

أ ـ مستوى الدلالات التي ليست إلا شواهد تاريخية لا تقبل التأويل المجازي أو غيره.

ب ـ مستوى الدلالات القابلة للتأويل المجازي.

ج ـ مستوى الدلالات القابلة للاتساع على أساس المغزى الذي لا يمكن اكتشافه إلا من خلال السياق الثقافي والاجتماعي الذي تتحرك فيه النصوص وتعيد من خلاله انتاج دلالاتها(١٣).

لقد ارتبط المجاز بالتأويل منذ

المحاولات الأولى التي قام بها علماء الكلام والفلاسفة المسلمون ـــ وبشكل خاص المعتزلة ـــ لتأويل آيات القرآن الكريم وانقسموا حول هذه القضية إلى ثلاثة اتجاهات: يرى الاتجاه الأول وهو اتجاه الظاهرية ضرورة الوقوف بشدة ضد أي فهم للنص يتجاوز ظاهره اللغوي، ورفضوا تأويل المبهمات في النص القرآني واعتبروها مما استأثر الله بعلمه، وقد انكروا وجود المجاز لا في القرآن فحسب بل في اللغة كلها أيضا. في حين يشكل الاشاعرة اتجاه الذين وقفوا موقفا وسطا بين مستخدمي المجاز لتأويل النص وبين الرافضين لوجود المجاز. أما الثالث فهو اتجاه المعتزلة الذين أخذوا من المجاز سلاحا لتأويل النصوص. وحيث إن قضية وجود المجاز أو عدم وجوده من البداهات التي يعرفها كل من يحسن القراءة والكتابة بلغته، فسوف لن نتوقف عندها(١٤). ولعل في هذا النص لعبد القاهر الجرجاني مدخلا يفضي إلى لب عملية التأويل، حيث يقول «ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة. وفي بيان المغزى من هذه العبارات، وتفسير المراد بها، فأجد بعض ذلك كالرمز والايحاء والإشارة في خفاء، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليُطلب، وموضع الدفين ليبحث عنه فيخرج(١٥). ينقلنا هذا النص إلى فضاء المعرفة العربية الإسلامية الذي يذخر بتعريفات شتى للتأويل مثل تعريفات: ابن الجوزي وابن كمال، وابن منظور، وأبي البقاء الرندي، وغيرهم. تشترك تلك التعريفات بتأكيد سلطة التأويل على النص. فالتأويل لغة كما يوضح أبو القاسم النحوي. هو المرجع والمصير. في حين يبين ابن الجوزي الفرق بين التأويل والتفسير بقوله: «التأويل: العدول عن ظاهر اللفظ إلى معنى لا يقتضيه لدليل دل عليه، والتفسير: هو اظهار المعنى المستتر باللفظ»(١٦). هذا ويميز العديد من الفقهاء بين التفسير والتأويل: التفسير هو ما يتعلق بالرؤية وهو ما يقال التفسير بالمأثور، في حين أن التأويل هو ما يتعلق بالدراية أو التفسير بالرأي. غير أن هذا التمييز لا يلغي تداخلهما ففي كل قراءة تفسيرية بعد تأويلي، والقراءة التي تتأول تنطوي على التفسير بالضرورة. وعن شمولية التأويل يقول ابن عربي في فتوحاته المكية: (ما في الكون كلام لا يتأول) ويرى أن التأويل يلمس الحقيقة(١٧).

توجه التأويل في صيغته التقليدية ـ كما لاحظنا ـــ إلى النص في محاولة لفهمه على حقيقته. أما بالنسبة لنا كمعاصرين فان للنص الابداعي التراثي طريقتين في الحضور. انه يملك حضورا تاريخيا، هذا يعني انه تشكل في لحظة تاريخية محددة من الماضي مستجيبا لمتطلبات تلك اللحظة لهذا اهتم به أسلافنا وقراؤه كونه يفي بحاجات وجودهم. وحضور آخر يتجاوز لحظة إبداع، لذلك تمكن من كسر مساحة الزمن الذي شهد ميلاده واستمر فاعلا حتى الآن، وفعله مؤشر على أنه يملك أبعادا أخرى تفي ببعض حاجات وجودنا نحن في لحظتنا التاريخية المعاصرة. وانها لمفارقة حقا، فبينما قرأ أجدادنا تلك النصوص من منظور ما يفي بحاجاتهم ويجيب على اسئلة يطرحها وجودهم، نكتفي نحن بقراءتها كمجرد كشف لحقائق النصوص وجوهرها، أي بانفصال عن حاجتنا وهمومنا والأسئلة التي تواجهنا.

إن من بين الأسباب التي ضمنت للنص الابداعي القديم الاستمرار والبقاء احتواءه على أبعاد جمالية ومعرفية لم يكشف عنها القدامى، لأنها ماثلة بالنسبة لهم في عداد اللامفكر فيه، أو المسكوت عنه، واستعادة ذلك النص تأويليا تعني الاستمرار في الكشف عن تلك الأبعاد التي ضمنت له البقاء والديمومة. في حين يشير المفهوم الاصطلاحي الحديث إلى الاهتمام بما وراء النص بغية فهم الحالة التي أنتجت النص، وفهم النص بناء على فهم منتجه والمجتمع الذي أفرزه، وفي هذا تجاوز للبنيوية التي ترى في عزل النص عن سياقه التاريخي واقتطاعه من فضائه الثقافي ضرورة لمعالجته. يتوخى التأويل المعاصر استيلاد المعنى الخائب، المخفي، المكبوت، المتوارى في النص، وهذا ما غدا ممكنا بعد توافر المعطيات اللغوية والمعرفية التي تشير إلى أن كل نص معلن يقابله نص آخر غائب، والنص المعلن بتكريسه مشروعية وجوده قد غيب نصا آخر لأسباب عديدة ايديولوجية واجتماعية وثقافية تتعلق بالمرحلة المعنية، هذا عدا النص الاحتمالي / المحتمل والذي لم يتح له أن يتحقق وهذا كله في اطار الثقافة العالمة المدونة(١٨). أما فيما يتعلق بالثقافة الشفوية فلقد لقيت اهمالا أكبر، حيث لا يتحدث أحد إلا نادرا عن مفهوم المخيال / المتخيل الاجتماعي "SOCIAL IMAGINATION": بصفته ملكة أو وسيلة للتصور والمعرفة مرتبطة بالعقل في عملياتها كلها من أجل الإدراك والتعبير والكشف المعرفي(١٩).

لا يهمنا في هذا البحث تتبّع السياق التاريخي للتأويلية عبر استعراض أفكار وطروحات المفكرين الذين تناولوها قديما وحديثا، بل يهمنا التوقف عند نقطتين: الأولى هي الوقوف على درجة التطوير التي وصلها الفكر العربي في فضائه الإسلامي القروسطوي فيما يخص التفسير و التأويل، والذي بلغ شأوا عاليا ووصل إلى اكتشاف مرتكزات عملية الفهم والتأويل وذلك حسب المعطيات المعرفية التي سمح ذلك العصر باكتشافها وتوظيفها. والثانية وهي تتعلق بالتأويلية في سياقها الحديث والمعاصر وتبتغي التوقف عند المعالم البارزة والتحولات والقطائع التي طرأت على المفهوم وملاحظة التمفصلات والروابط وعلاقة ذلك بأفق معرفي جديد تضافرت في تكوينه فروع معرفية شتى.

تعود جذور التأويلية الحديثة إلى المفكر الألماني شيلر ماخر (١٨٤٣)، والذي كان أول من نقل المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتي ليكون علما وفنا، ويؤسس عملية الفهم. ينطلق «ماخر» من اعتباره النص وسيطا لغويا ينقل فكر المؤلف إلى القارىء، وينطوي على وجهين: فالنص بوجهه اللغوي ينطوي على اللغة بكاملها بينما ينطوي في وجهه النفسي على الفكر الذاتي لمبدعه. والعلاقة بين الوجهين السابقين (اللغوي والنفسي) علاقة جدلية. وانطلاقا من تلك العلاقة يحاول ماخر تحديد القواعد التي تفضي بنا إلى الفهم، حيث يطلب من قارىء النص المؤول أن يتباعد عن ذاته وعن أفقه التاريخي ليفهم النص فهما موضوعيا تاريخيا وهو ما يشكل عنده الفهم الصحيح(٢٠). في نقلة لاحقة يرى فيلهلم ديلثي (١٩١١ ــ ١٨٣٣) أن التأويلية لا تعني مجرد عملية الفهم لشيء معطى محدد سلفا، له وجود خارجي محايد عن المتلقي الذي يحاول أن يفهم هذا الشيء أو النص. أن هناك شيئا مشتركا بين المتلقي

والنص وهو تجربة الحياة. هذه التجربة ذاتية بالنسبة للمتلقي لكنها تحدد له الشروط المعرفية التي لا يستطيع تجاوزها، وهي (التجربة) من جانب آخر موضوعية تتمثل في العمل أو النص(٢١). وعملية الفهم تقوم على نوع من الحوار بين التجربتين من خلال الوسيط المشترك؛ هكذا يتغير مفهوم الفهم نفسه من كونه عملية تعرف عقلية، إلى أن يكون مواجهة تفهم فيها الحياة نفسها، عبر مباشرة التجربة التي يعبر عنها النص(٢٣).

أما غادامير "GADAMER"فانه يركز بشكل أساسي على عملية الفهم باعتبارها معضلة وجودية. ويقوم بطرح تاريخي نقدي للتأويلية في كتابه «الحقيقة والمنهج "TRUTH AND METHORD" ان نقطة البدء عند غادامير ليست ما يجب أن نفعله أو نتجنبه في عملية الفهم، بل الاهتمام بما يحدث في هذه العملية بالفعل، بصرف النظر عماً ننوي أو نقصد. وهو ينقذ المحاولات التي جرت للبحث من منهج موضوعي مستقل سواء في مجال التأويل (شيلر ماخر) أو في مجال الإنسانيات (ديلثي). ويرى أن المنهج لا ينتج إلا ما يبحث عنه، ولا يجيب إلا على الاسئلة التي يطرحها، وبالتالي لا يوصلنا إلى شيء جديد. ويعتبر أن فلسفة التأويلية تتجاوز إطار المنهج إلى عملية الفهم نفسها. وعملية الفهم وفقا لتصور غادامير ليست متعة جمالية خالصة تنصب على الشكل، بل هي عملية مشاركة وجودية تقوم على الجدل بين المتلقي والعلم. فهي تفتح لنا عالما جديدا أو توسع أفق عالمنا وفهمنا لأنفسنا في نفس الوقت (٢٣). في حين تميزت الدراسات المعاصرة حول التأويلية بإعادة الاهتمام للنهج. وقد شكل المنهج رد فعل عند مفكري التأويلية المعاصرين من أمثال: بيتي - بول ريكور وهيرش، الذين يسعون لإقامة نظرية موضوعية في التفسير. حيث إن التأويلية عند هؤلاء لم تعد قائمة على أساس فلسفي بل هي ببساطة علم تفسير النصوص أو نظرية التفسير. يهتم بول ريكور أساسا بتفسير الرموز ، ويفرق بين طريقتين للتعامل معها: الأولى هي التعامل مع الرمز باعتباره نافذة نطل منها على عالم من المعنى، والرمز هنا وسيط شفاف ينم عما وراءه. وهذه هي طريقة «بولتمان» في تحليل الأسطورة والكشف عن المعانى العقلية التي تسترها الأساطير

. والطريقة الثانية التي يمثلها كل من فرويد وماركس ونيتشه، وهي التعامل مع الرمز باعتباره حقيقة زائفة لا يجب الوثوق بها بل تجب إزالتها وصولا إلى المعنى المختبىء وراءها. ان الزمن في هذه الحالة لا يشف عن المعنى بل يحجبه ويطرح بدلا عنه معنى زائفا. ومهمة التأويل هي إزالة المعنى الزائف السطحي وصولا إلى المعنى الباطني الصحيح (الشعور واللاشعور عند فرويد). وعليه فان غاية عملية التأويل ليست تحطيم الرمز، بل البدء فيه، انها تقوم «على حل شيفرة المعنى الباطن من المعنى الظاهر، وكشف مستويات المعنى المتضمنة في المعنى الحرفي»(٢٤).

في حين يتفق كل من بيتي وهيرشن على ضرورة تركيز التأويلية في مجال دراستهما على معنى النص وصولا إلى تفسير موضوعي لا يتدخل فيه المفسر ويفرض تصوره على النص. والمنهج الفللوجي برأيهما هو المنهج الأمثل لتفسير النصوص (عودة إلى شيلر ماخر)(٢٥). بهذا نكون قد وقفنا عند أهم

السمات والـركـائز والتغيرات والقطـائع التـي شـهدهـا مفهوم التـأويلية بشكليـه التقليـدي والمعاصر، لنستخلـص نتيجـة مفـادهـا أنـه ليس بـوسـع أي قـراءة أن تستنفـد المعنـى المعـانى جميعـا، وهـي باجتراحها معنـاها تزيح وتستبعـد معان أخرى ممكنـة أو محتملة أو مغيبـة تنتظر إعادة انتاجها.

يمكن لنا أن نبني انطـلاقا من التحليل السـابـق بعـض الملاحظـات المتعلقـة بـالجوانب المفـاهيميـة والمنهجية والتـي يمكن تكثيفها كالآتي:

ـ ثمـة فـائض عن البنيـويـة يتعلـق باكتشـاف الأبعاد والعـلائق التي تـربط النص بزمانه وبيئته الثقافية وبما يسمى روح العصر، علاوة على ارتباطـه بمبدعه. تجدر الإشارة إلى أن الدراسـات المعاصرة قـد أعـادت الاهتمام إلى الفـاعلين الاجتماعيين وموقعهم داخـل أي تشكيلة خطابية بعد أن حولتهم البنيوية إلى مجرد ذوات نكره لا يقولون إلا مـا تمليه عليهم ضرورات انتظـام الخطـاب*. يتجلى هـذا التجديـد في تواصلية «هـابرمـاس» التي تموقع الفـاعل داخـل العملية التـواصلية وتعتبره طـرفـا أساسيـا فيهـا. كما وفي نظـريـة الحقـول ودلالات الـرمـز عنـد «ببيربو رديو» التي تؤسس منهجا جديدا للمعـرفي انطلاقـا مـن كينـونة الفـاعلين الاجتماعيين وممارستهم.

ـ يساعد التحليل البنيوي والسيميائي والألسنـي على تحليـل النـص نفسـه بعـلامـاتـه الـداخليـة، بتقنيـات تعبيره وجماليـاتـه أي بخصوصيـة الإبـداعيـة وتفردهـا. هنا يمكـن للمقاربـة البنيويـة والسيميـائيـة أن تقـدم اضـاءتها دونما ادعاء التفرد بالعلمية الموضوعية. وهنا لا بد مـن تسجيل ملاحظـة تتعلق بـالمنهج حيـث تبرز ضرورة التفكير بـالمنهـج منهجيا. فمن المؤكد أن صفة العلمية التي يدعيهـا أو يتبناهـا أي منهج كحجـة على مصـداقيته تبقـى معلقة. فـالميدان الـذي يثبـت فيـه المنهـج مصداقيتـه المعـرفيـة ويتبين قـدراتـه التحليليـة هـو ميـدان التطبيق. ومـن خلال قدرة المنهـج المعني على كشـف وتحليل وتحديـد السيرورات العامة والقانونيـات الأساسية والوقوف على الانقطـاعـات والتمفصـلات الـدالـة يـؤسس مشروعيتـه المعـرفية. والمعيـار الحاسـم في هـذا انما يتبـدى مـن خـلال اخضـاع مقولاته ومرجعيـاته ومنظومته المفاهمية للمـراجعة النقدية المستمـرة من جانب. وقابليته للتجدد من خلال مواكبته واستيعابه وانفتاحـه الواعي على مختلف المكتسبات المعرفية وأدواتها التحليلية من جانب آخر.

ـ تـأسيسـا على مـا سبـق تستطيـع القراءة التأويلية المزودة بأفق تاريخي أن تتخطى حـدود الألسنية وفقـه اللغة دون الغائهما، وهي بقدر ما تكشف عن المعنى العميـق والمستتر وتشرع آفـاق الـدلالات النصيـة بقـدر مـا تسـاهـم في اكتشـاف المغزى وتمكـن من مقاربة النـص جماليا ومعرفيا لأنـه عصي على الامتلاك وممتنع على الاستحواذ النهائي.

* يقـول فـوكـو: «في التحليـل الـذي نقترحه هنـا، لا تكمن قواعد الصيـاغة في «ذهنيـة» الافـراد أو وجـدانهم إنما في الخطاب فيه، وهي تفرض نفسها بالتالي، وفـق نوع مـن التستر المنتظم على جميـع الأفـراد الذيـن يقومـون بـالتكلم في هـذا الحقل الخطـابي». (حفريات المعـرفة ص ٨٣ ـ ٨٤)

المصادر والمراجع حسب تسلسلها:

١ ـ يوسف سامي اليوسف: تمهيد لنظرية الشعر، الوحدة، العدد ٢٢/٢٣،آب، ص ١٦٤.

٢ ـ علي حرب: لعبة المعنى، فصول في نقد الإنسان، بيروت، ٩٩١، ص ١٨٥.

٣ ـ نصر حامد أبو زيد: اللغة والعالم ومعضلة القرآن والتاريخ، أدب ونقد، العدد ٦٠٧، يوليو / تموز ١٩٩٤، ص ١٣٨.

٤ ـ يمنى العيد: حوار أجراه معها يسري مصطفى، الآداب، العدد الثالث، آذار، ١٩٩٤، ص ٥٥.

انظر أيضا :

ـ يمنى العيد: المعنى الغائب: في علاقة النقد العربي بتيارات النقد العالمي، الطريق، كانون الثاني، ١٩٩٤، ص ٩٢ ـ ١٨٩.

٥ ـ رولان بارت: نظرية النص، ت. محمد خير البقاعي، العرب والفكر العالمي، العدد الثالث، صيف ١٩٨٨، ص ٨٩ ـ ٩٣.

٦ ـ رولان بارت: لذة النص، ت. فؤاد صفا ـ الحسين سبحان، دار توبقال، ١٩٨٨، ص ٨١١

٧ ـ بارت: نظرية النص، مرجع سابق، ص ٩١.

٨ ـ بارت: لذة النص، مرجع سابق، ص ٦٤.

٩ ـ de saussare, ferdimand: course in general linguistics, tr. by wode baskin, hill book company, new york, london, 1966,pp.,-13.

١٠ ـ نصر حامد أبو زيد: النصوص الدينية بين التاريخ والواقع، قضايا وشهادات، الحداثة(١)، صيف ١٩٩٠، ص ٣٨٩ ـ ٩٠.

١١ ـ نصر حامد أبو زيد: النصوص الدينية بين التاريخ والواقع، ص ٣٩٠.

١٢ ـ حول مسالة التلقي انظر: كريم أبو حلاوة: دور المتلقي في تجديد الابداع، الوحدة، العدد ٢٢/٢٣/آب ١٩٩١.

١٣ ـ نصر حامد أبو زيد: قضايا وشهادات، مرجع سابق، ص ٣٩٤.

١٤ ـ انظر أيضا: عبد الوهاب خلاف: علم أصول الفقه الإسلامي، دار القلم، القاهرة ١٩٤٢، ص ١٥١ ـ ١٥٢. حيث يقول: «إن كل معن يفهم من النص يكون من مدلولاته ويكون لنص حجة عليه، وطرق منهم النص من المعنى أربع:

١ ـ المعنى المأخوذ من عبارة النص: وهو المعنى المتبادر من ألفاظه المقصود من سياقه.

٢ ـ المعنى المأخوذ من اشارته: وهو المعنى اللازم لمعنى عبارته لزوم لا ينفك، فهو مدلوله بطريق الالتزام.

٣ ـ المعنى المأخوذ من دلالته: وهو المعنى الذي قد تدل عليه روح النص ومعقوله.

٤ ـ المعنى المفهوم افتقاء: وهو معنى ضروري اقتضى تقديره صدق عبارة النص واشتقاقه معناه.

١٥ ـ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، قراءة وتعليق محمد شاكر، القاهرة ١٩٨٤، ص ٢٤.

١٦ ـ عبد الواحد علواني: مغامرة التأويل، الفكر العربي، العدد ٧٦، ربيع ١٩٩٤، ص ١١ ـ ١٢.

١٧ ـ السابق: ص ١٣.

١٨ ـ طيب تيزيني: اشكالية النص القرآني وموقعها من التراث، الندوة العلمية حول التراث وآفاق النقد في المجتمع العربي المعاصر، جامعة عدن، ١٩٩٢، ص ١٠١.

١٩ ـ محمد اركون: الإسلام الأخلاق والسياسة، ترجمة هاشم صالح، مركز الانماء القومي، بيروت ١٩٩٠، ص٨.

٢٠ ـ رنير، روكلتز: تحولات التأويلية، العرب والفكر العالمي، العدد التاسع، شتاء ١٩٩٠، ص ٥٩ ـ ٥١.

٢١ ـ plamer richarde: hermeneutics, north westeren press erantston, 1969(I)p.44.

٢٢ ـ هافز روبرت جوس: علم التاويل الأدبي وحدوده ومهماته، العرب والفكر العالمي، العدد الثالث، صيف ١٩٨٨، ص ١٠٨.

٢٣ ـ gadamer: truth and method, the scabury press new york, 1975.p.xv1.

٢٤ ـ ricoeur, paul: existence and hermeneutics. in "the philosphy of paul ricoeur" beacan press, boston, 1978.p.98.

٢٥ ـ palmer: pp.46-49.



الدكتور: عبدالقادر فيدوح
كلية الآداب – جامعة وهران ـ الجزائر

إن سؤال الشعر هو سؤال القلق، الرؤيا، والكشف، ولأن الحياة المعاصرة تشكل باعثاً حقيقياً لمزيد من التعقيدات، فقد بات التأمل الإبداعي صفة جوهرية لدافع الخلق والتجديد، والبحث عن وجود أسمى يمارس من خلاله المبدع تجربة مغايرة، ينتقل بها من عالم القبول والامتثال إلى عالم التمرد والرفض، شريطة أن تبقى مقولة الرفض والتمرد نابعة من تأمل رؤيوي أساسه التساؤل المستمر.

وقد اتسعت الرؤى لتشمل جوانب من الحس الإنساني والوعي الحضاري، ولم يعد الشكل القديم يستوعب هذه الرؤى، وهو الأمر الذي جعل التجربة الشعرية الجديدة تتجه إلى كسر النماذج التقليدية، غير أنها أوغلت في التجريب الشعري فافتقدت كثيراً من الجوانب الجمالية الأصيلة بدافع حداثة الرؤية الفنية التي لها علاقة وطيدة بجمال الشكل، وإظهار اللغة في مكانتها المجازية، وأبعادها من حيث هي زينة بلاغية، أو بوصفها تعبيراً عن الواقع، إلى اعتبارها علامات دالة على ما فوق الواقع.

وهكذا تبرز أهمية المجاز اللغوي الذي ينطوي على ضمير الفعل الإبداعي، ومع ذلك فقد عكف الجيل الجديد على ابتكار علاقات جديدة بين المعاني والألفاظ، والدوال والمدلولات وذلك من خلال تفجير العمق الدلالي للصورة التي لم تعد مجرد انعكاس آلي للحس، وإنما أصبحت على جانب كبير من الأهمية بوصفها سمة دالة على الكون الشعري، ومكوناته الخفية التي تقود الشاعر إلى الخلق المجازي الذي تحدثه الصورة. فلم تعد اللغة - بوصفها الحامل الجوهري للمعنى الإنساني - مجرد ظواهر لفظية في نسوج مزخرفة، جذباً للانتباه، واستمالة القلوب، وإنما صارت كياناً يعبر عن الطاقة اللامتناهية للرمز الدلالي، الذي يبيح لنا استكشاف معالم التجربة الإنسانية، والانتقال من العالم الحرفي، إلى ما فوق العالم، بما يحمله من عناصر الإضاءة التي تسهم في خلق البديل، لتحقيق فعل التحول.

ومن ثمة، فإن البحث في ملامح الحداثة الشعرية يكمن في مساءلة اللغة من حيث هي إشارة، أو علامة، ومعنى، وليس مجرد تصفيف كلمات مفصلة تحتوي في شموليتها على عبارات وجمل جوفاء، رداء لما يريد قوله: " ولوكانت اللغة مجرد ثوب فبإمكانك أن تفصل بين الاثنين وبإمكانك أن تضع الأفكار باليد اليسرى واللغة باليد اليمنى، ولكن لايسعك أن تتعامل هكذا مع الأفكار الشعرية أكثر مما تستطيع أن تتعامل مع الروح والجسد، فالوحدة بينهما متجانسة إلى حد كبير، وأن الملمس الداخلي هو الآخر غير قابل للوصف، فكل منهما يتعايش مع الآخر لا على نحو مجرد مع الآخر، وإنما كل منهما يكون في الآخر ومن خلاله (١) " وهو الأمر الذي دفع الشعراء الجدد إلى امتحان قدراتهم التعبيرية ضمن أفق لغوي مستجد، يمتزج فيه الدال بالمدلول، ويتشكل في فضائه الكون الشعري دون أن يفصل التأمل الإبداعي بين المتحول والشكل في إظهار شمولية منطوق اللغة الأدبية.

ولقد تجلت أولى ملامح الحداثة في الشعر العربي من خلال الانتقال من ماذا نكتب إلى كيف نكتب، وارتبطت الرؤيا الجديدة بالكتابة التي تسائل العالم ولاتصوره، ولذلك فالشعر ارتباط بالرؤيا الكلية للوجود، وتنمية الحس التأملي للإنسان في واقع لايسعه، فيما يحاول إعادة صياغته وتحويله إلى: واقع/نص، وهو واقع يبرز من خلال لغة الشاعر التي تضمن جوهر الشيء، وبذلك تغدو القصيدة متفتحة على آفاق الرؤية الحدسية "نتيجة القوة الدافعة التي تحمل الشاعر من لغة الواقع إلى لغة مافوق الواقع والقوة الدافعة هي بالتحديد قوة الاستعارة ذاتها(٢).

وهكذا فإن القصيدة المعاصرة هي التي تدعوك إلى تأمل يجعلك تستوعب أكبر

حيز من العالم، ومن الذات، حيث يتم الاقتران بين الشيء وأصله، وبين الكلمة ومدلولها، ويبقى هاجس التغيير حاضراًتمليه حاجة العصر إلى التصور الشمولي، ومن ثمة فلم يعد الشعر مجرد تعبير جميل عن الذات أو الواقع وإنما أصبح موقفاً إزاءه من مواقف الكشف والرؤيا، وإعادة خلق مثالي لهذه الرؤيا لابوصفها "فكراً متعيناً، أو انفعالاً آنياً، وإنما هي حالة من حالات الكشف والتجلي، ومن ثمة فهي وثيقة الارتباط بالاشراق الصوفي والحدس المعرفي، وكذلك الرؤيا بمفهومها الحلمي" (٣) ويتعين على هذه الرؤيا الشرط الفني المتضمن تجربة اللغة دون أن تصطنع السياق الذي توجد فيه وإنما تؤكد على نظامه التشفيري الذي يبتكر الدلالات ويفجرها. ويمكن أن نمثل لهذه الرؤيا بهذه الخطاطة:

رؤيا الشاعر

عالم الواقع	عالم الذات
↓	↓
الخارج	الباطن
↑	↑

اللغة

ولاشك في أن البحث عن حداثة شعرية يرتبط بالتجربة العربية الجديدة في مضامينها الدلالية، وأسلوبيتها المتميزة التي ركزت في أغلب شذراتها على الحس الباطني والتأمل الصوفي الذي يقترب من الرؤية الدرامية يحتفظ بدوره كعلامة في استشرافه الوعد المقترب لبعث جديد، وصفات جديدة للأشياء، وقد استطاعت هذه الشعرية أن تلامس الرؤيا إلا أنها تفتقد للأداة التي تعمل على تعميقها، لذلك فقد كان إقدام الشعراء على بعض الرؤى الكونية يتفاوت بتفاوت التجربة المعرفية والحس الشعري، والمقدرة التأملية، كما بدت بعض التجارب الجديدة متميزة ببعض ماتملكه من العناصر والخصوصيات الجمالية والمتمثلة أساساً في الخصائص الأسلوبية والايقاعية.

شعرية الرؤيا

والمقصود بذلك هو الانتقال باللغة من حالاتها الساكنة إلى حالة الاحساس بما تحققه من تعادل بين الظاهر والباطن في نقل الحدس، وبعثها في تواصل رمزي مع دلالات مبتكرة من خلال العلاقات الجديدة بين المفردات، ومع إنشاء نظام خاص بمفردات الخلق والتكوين، والبعث والتجدد، وذلك بتوظيف الرمز الأسطوري، والمعجم الإيحائي الناتج عن الانزياح الدلالي الذي يكشف عن مدلولات لايفصح عنها النص لكنها تنتشر عبر ملفوظاته.

غير أن التجريب في الشعر الجزائري المعاصر - شأنه في ذلك شأن الشعر العربي، لم يرق إلى مستوى حركي مبني على أسس فلسفية وتأمليه تستوعب أفق التجارب العالمية وإنما ظل محض نمطية تستمد بنيانها الرؤيوي - بدافع الرغبة في المغايرة - من تجربة التعامل الحسي مع اللغة المركبة أو المصنوعة دون محاولة الانتقال بها إلى مستوى التجريد ذلك أنها شعرية منوطة بسؤال الكتابة الذي لم يطرح بعد في الوعي الإبداعي الجزائري بما هو سؤال يفتقد إلى مرجعية تأسيسية تعمق الحس الإبداعي وأدواته المعرفية

على اعتبار "أن شعرية السبعينات بما تحمله من طروح شعرية على الرغم من أنها تبدو حديثة إلا أنها كتجارب حديثة شعرية تمثل حلقة متصلة بالتجارب النمطية في مستواها السياقي وإن عمدت إلى الاخلال بالمستوى العروضي بالكيفية التي تبدو فيها التجربة الشعرية حديثة وهي في الواقع ليست إلا نموذجاً أسلوبياً للشعرية العربية النمطية، إذ يبدو النص في السنوات السبعين في مستوياته المختلفة الإيقاعية والتركيبية والدلالية يعمل على خطية الرؤية الشعرية يعمد فيها إلى تحقيق مجموعة من القيم الدلالية دون الاهتمام بالأسلوب الدلالي" (٤) وعلى الرغم من ذلك فقد أبدت بعض الكتابات الشعرية الجديدة طموحاً نحو التحول باتجاه الأفق الرؤيوي المغاير، غير أنها تفتقد إلى كثير من الظواهر الأسلوبية والملامح التعبيرية التي تحقق شعرية ممكنة، وكانت هذه التجربة امتداداً طبيعياً لصيرورة الوعي المتغير الذي يهدف إلى تطوير السياق الإبداعي، واتساع مجاله الإشاري.

وبذلك فإننا نجد الشاعر عاشور فني يقف وراء زهرة الحلم، لتشخيص مكانة الحب الأسمى الذي يمكن أن يحقق، تأثيراته في الكائنات عبر موقف المتأمل، بحدوسه كينونة الأشياء والكائنات، وهو موقف الرائي، وليس موقف العاشق الولهان. فالرؤيا التي ينبع عنها هذا الموقف هي إذن رؤيا المتأمل:

" أيها الناس:
إن الهوى حكمة الله في أرضه
فأحبوا ... أحبوا ... أحبوا
أحبوا لتعتدل الكائنات
أحبوا لتكتملوا ...
وأحبوا لكي تعرفوا" (٥)

إن فعل الهوى ليس معطى خارجياً يأتي من التعلق بمباهج الطبيعة وفتنتها، وإنما هو سمة داخلية ترتد إلى العمق الباطني لأسرار الكون والإنسان، وتعمل من خلال دلالات: الحب / الاعتدال، الحب / الاكتمال، الحب / المعرفة، وهذا يعني أن علامية الحب تشتغل من خلال المعجم الصوفي الذي يصب في إيحاءات إشارية تحتفظ بكنه مجازاتها المتميزة.

كما يهيء التكرار مستوى آخر لانتاج الدلالة بحيث يركز النص على التوجه المثالي لكلمة «أحبوا» من حيث ارتباطها بالحكمة، والاعتدال، والاكتمال، من جانب، واقترانها بالمعرفية الكلية من جانب آخر، وإذا كانت اللغة الشعرية الحديثة قد تمردت على التعابير التقليدية وأشكالها فإن ذلك لا يتحقق إلابتجاوز المألوف. ويعتبر توظيف الرمز الأسطوري مظهراً من مظاهر التغيير يكشف عن عمق رؤيوي يحاول استثمار دلالاته من كنه التجربة الإنسانية في محاولة معايشة الحاضر وارتقاب المستقبل، وتلك هي إحدى سمات الرؤيا الانبعاثية لدى الشاعر «إدريس بوذيبة» التي تحاول أن تنفذ إلى الواقع ومجابهة الحياة،وتحويل الأشياء المألوفة إلى إعادة صياغة مكوناتها المثالية في إنسانيتها الخلاقة. ذلك أن حلول الفن في المجتمع هو نوع من الفعل التحولي الذي يسهم في بعثه دون أن تبقى هذه الرؤيا مجرد استيهام عاطفي أو انفعالي يرصد الواقع في تفاصيله ولايستقصي ممكناته، وتبدو أسطورة «انليل» تجسيداً مأساوياً ينطوي على سمات إشارية متعددة تتضمن الراهن بحركية متوترة في مدار الخراب:

« إنليل يصدر أمراً بالتخريب

وبالتدمير

وتفشى الداء وساد القحط

وتمردت الأرض فانبتت الملح

وجف الحقل فلم ينبت إلا التيه

وتحرك (آيا) فزعاً:

(إنليل) يصر على التدمير

ما أسوأ يا (إنليل) أن تتمرد أشياء من صنعك عنك !

وتحرك (آيا) فزعاً يفشي السر الأعظم في الأنحاء:

هدم بيتك يا (أوتنابشتم) قبل فوات الوقت،

ابن من قصبات السور سفينة

ستصبح هذي الأرض غير الأرض

وسيطلق إنليل أمره

بالكسح وبالسحق ...

لاعاصم إلا قاربك الأوحد

من طوفان الرب الغاضب (٦)

إن متعة البحث عن رموز جديدة هي التي تقود الشاعر إلى وصل كيانه بقوة العالم المتجدد، غير أن إحساسه بالأشياء لم يرق إلى عمق التوهج الذي ظل باهتاً، وكأن النص بقوله شيئاً يقول لاشيء، أو أنه أراد أن يعني شيئاً بصيغة شيء آخر، ذلك أنه لم يكشف عن كثافة تعبيرية واكتفى برصد هوة المسافة بين قوتين، قوة الدمار والموت (إنليل) وقوة السلم والحياة (آيا) أما صورة الطوفان الذي سحق العالم في الوقت الذي حبت فيه الآلهة (أوتنابشتم) بالنجاة فهي الصورة التي أراد الشاعر استنباطها ليجسد من خلالها الواقع الذي يحياه، غير أن تعامله مع محمولاتها الدلالية ظل تعاملاً خارجياً لم يلامس المعنى الباطن لسر النجاة، ثم إن طغيان الوضعية المفرطة من خلال فعل الإدراك والمحاكاة لم يمنح النص تألقه.

وعلى الرغم من محاولته ابتكار علاقات جديدة فإن الشاعر يصف بانسياب وعي الواقع الذي يتلاشى في الحرفية المفرطة التي تستبعد التأملات المترامية الأطراف، ومن ثمة أيضاً طغيان الحس الواقعي في مقابل الحس الباطني الذي يغذي التجربة برؤيا الكشف والتأمل، وليس الرؤية الوصفية والانفعالية، ولما كانت المدركات الواقعية تقف أمام الوعي المستنير المطل على كل ما هو مرتقب فقد بات من الضروري اعتبار ذلك مجرد انطباع مضلل.

وإذا كان الشاعر «إدريس بوذيبه» قد حاول أن يتمثل الرمز الأسطوري السومري شعورياً فإنه لم يفجر هذا الرمز جمالياً، واكتفى بتحويل هذا الرمز إلى مطية ينظر به إلى الواقع، وبذلك يكون قد عزز فكرة تداعي الشيء دون استلهامه بالحاضر، أو دون خلق الصلة بين معجمية المصطلح الرمزي وفكرة التداعي التوالدية.

إذا كانت الأسلوبية قد مدت الخطاب الشعري ببعض المفاتيح التأويلية، فإن بعض أسباب ذلك يعود إلى الشعرية التي دعت إلى استنباط قوانينها من النص ذاته، وذلك بالتركيز على البنيات اللغوية الفاعلة، واستكشاف أنماط تراكيبها الدلالية والصوتية وشبكات تعالقاتها. ومن هنا فإن السر الجمالي لشعرية الرؤيا إنما تكتنهه كينونة اللغة بما هي طاقة تبحث عن نموها واكتمالها في الشكل التعبيري الذي تطمح إليه القصيدة الجزائرية المعاصرة، غير أن مثل هذه الرؤيا في اختراقها المعهود لن ترق إلى مستوى البحث التأملي الذي يثير إمكانات اللغة الحلمية ويفجرها، ليجعل منها أداة تعيش لحظات وعي الرؤية الفنية..

وفي هذا الشأن تأتي رؤيا الشاعر

"بوزيد حرز الله" لتحاول ملامسة وجدان الحياة في شموليتها، والنفاذ إلى أسرارها الباطنية بعمق الفنان الذي "يفكر بالجزئي، ويحس بالكلي" من خلال إدراكه كينونة الموت والحياة في حركية انبعاثية تجددية:

« وفي حلمي
أنني مت وانصرمت عشرات السنين
وحين استرحت طويلاً
مع الميتين
ولما انسجمت بعثت
ومنّ عليّ القدر
ولم انتبه لمرور الثواني
فقد كنت مندهشاً
لتغير شكل الكثير
فما كان يبدو لنا أزليا
مضى واندثر
ولكن هذي السماء
وإذا العشب والشمس ظلت كما هي لم تتغير
وها هذه الأرض والحب
والأمنيات كما هي لم تتبخر

ونعثر للوهلة الأولى على لغة تناصية تستحضر الغائب الدلالي، وتغيب الحاضر الأزلي، وتنطوي هذه اللغة على مفارقة الواقع للحلم بحيث تكمن السمة الدلالية التي تحرك هذه البنية في عمق الوعي الدرامي لتجربة البعث التي تأمل الذات تحقيقها.

وإذا كانت الرؤيا لا تساير حركية الحياة وإنما تسعى إلى إدراك جوهرها، فإن اللغة التي تنفلت من شعرية الانطباعية والانفعالية، إلى شعرية الحدس والتأمل هي لغة الرمز الذي يزود النص بأُسّه الجمالي لما يتمتع به من حسية وكلية في آن. غير أنه لم يتجل لدى الشاعر «حرز الله بوزيد» بصورته الناشئة عن تفاعل الموضوع والمحمول، وإنما ظهر كسمة دالة على نوع من الرفض لواقع لا يتجدد وإنما هو باق على ثباته وسكونيته المبتذلة، وتقودنا مثل هذه الرؤيا إلى تأمل ذلك الانبعاث الأصيل الذي تصوره خليل حاوي في قصيدته (لعازر) بوصفه رمزاً لتجدد الإنسان العربي وحضارته، وهنا تدخل قصيدة «حرز الله بوزيد» في تناص رؤيوي وعوض أن يتحقق الواقع المحتمل يكتفي النص بتأمل تغيير بعض ملامحه الخارجية ومظاهره الجزئية.

وعلى الرغم من أن بؤرة الرؤيا في النص لم تتمثل الحدث إلا أنها ركزت على حركية الفعل (فعل البعث بعد الموت) بوصفه الباعث الأساس لتجسيد فاعلية التأمل الرؤيوي الذي يعبر عن الصورة العامة للتوالد السردي في تمظهره الإشاري من خلال التضاد الدلالي وتعارض العلاقات بين الحضور والغياب: الحضور الحلمي لواقع مرتقب، والغياب الفعلي لهذا الواقع. ومن هنا تبدي الذات رغبتها في محاكاة الباطني والكلي بارتدادها إلى الأزلي الذي "مضى واندثر" أما الأشياء التي لاتعبر عن نفسها بالحضور الممتلىء فقد ظلت "كما هي" والواضح أن رؤيا الموت والانبعاث لم تستثمر القوى المتجددة لطموح الإنسان واكتفت بتعرية واقعه لترده إلى عجزه وخيبته في مواجهة الحياة:

« وثانية مت
ثم أعدت لكم من جديد
شهدت انقضاء الخلود
ولم أندهش إذ وجدتك شخصاً غريب
أجل فأنا لم أعد ذاك
والثلج ثلج مريب

يهسهس في غيمة للخريف
وهذا الذي يرجس الآن
في جنبات الربيع
رذاذ مخيف
تغير شكل الكثير
ولون الغدير
ودام هوانا نقيا
يرافق كل عبير »

إن الأشياء التي تتغير هي التي تعبر عن نفسها ووجودها بالحضور، ولذلك فقد لجأ الشاعر إلى انتاج رموزه لتعميق دلالات البعث والتجديد وتكثيفها وذلك عن طريق وصل الذات بجوهر الشيىء، أما ما يبدو ظاهراً فلا يقوى على اكتناه الغائب والمجهول وإعطائها قدرة التطابق الكلي مع مكونات العالم والذات.

شعرية الإيقاع:

إذا كانت اللغة في الوعي الإبداعي الحديث – وبخاصة الشعر – هي الأس الجوهري وصنو التشكيل. فإن الموسيقى تبقى الهاجس الخفي المحرك للطاقة الإبداعية، باعثها الحس الداخلي للعلاقات الحميمة بين الألفاظ والمفردات، والحركية الإيقاعية الناشئة عن هذه العلاقات، فانسجام الأصوات، وتقابلها، وتناغمها، ورمزية الكلمات وتشاكلها، هذه الصفات النغمية هي ما يمنح القصيدة المعاصرة إيقاعها وتفردها الموسيقي، وليس الوزن والقافية، وهذا يقودنا من دون شك إلى بعض التساؤلات منها على سبيل المثال: هل في استطاعة القصيدة الجزائرية الحديثة أن تنتج إيقاعها المتميز الذي يتناسب وحيز الرؤيا التي تزعمها؟ وهل ينم هذا الإيقاع عن أصالة وخصوصية إبداعية أم هو مجرد تغيير بدافع التجريب؟ وهل بإمكان الجملة الشعرية أن تتفرد بإيقاع منسجم وخلاق؟.

لا شك في أن طبيعة الموقف الجديد لاتحتمل الثبات، وإنما تجنح إلى التنوع الفطري، وهو تنوع يتجاوز البحور والأوزان والتقيد بالقافية إلى البحث عن نظام إيقاعي يحتضن الفكرة والموضوع، كما أن التحرر من الأشكال الإيقاعية القديمة لم تمله التحولات الذوقية فحسب، ولكنه ضرورة تفرضها إمكانات الخلق الإبداعي الحر، والسياق التقبلي للقارىء المعاصر الذي لم يعد محصوراً في مألوف الإيقاع الذي ورثته القصيدة الخليلية، وإنما تحول إلى متعة النص من خلال ما تثيره المفردات من إيقاع وما تتفجر به علاقاتها من نبض موسيقي متميز، ومن الطبيعي ألا تخضع شعرية الإيقاع في القصيدة الجديدة إلى معايير قبلية، وإنما هي في تجاوب مستمر مع جوهر الفعل الشعري في استجابته التأملية لكثافة الإيقاع الداخلي للذات التي عبر عنها «نجيب أنزار» في حوارية الرجل الميت (٨).

« يتعفر بالورد والفلسفات
الحصى وقته وانزياح المعاني
غامضاً أبداً في فيوضات أنساقه
لا يحد ولا ينتهي
لا تفاجئه الأزمنة
لا يقال له أنت أو هو
(يا ملك المفردات)
ويقال له ما يشاء
الندى وقته والنساء »

من المعلوم أن الشعر هو نتاج حالات نفسية وجدانية ولاواعية، غير أن أهم ما يعمق صلة الذات بعملها الإبداعي هو الإيقاع الذي يضفي معناه على أنفاس النص بالحس الجمالي، فعلى الرغم من

دلالات الوجدان الصوفي الذي تتسم به ملامح هذه المقطوعة الشعرية إلا إنها لاتكاد تتضمن إحساساً باطنيا يتفرد بموسيقى داخلية تتفجر بها اللغة، وتنتشر عبر مفرداتها لتعميق الإحساس بالمتعة الجمالية التي يمكن أن تثيرها.

ومع ذلك فإن تكرير بعض الوحدات الصوتية والتركيبية ظلت أسيرة حرية ذاتها لم تستخلص منه الفعالية الإبداعية وقائع النغمة التي بإمكانها أن تشدك، لأن النغمة الإيقاعية في هذه المقطوعة تمارس قواعدها في صياغة المعقولية أو ما يمكن تسميته بالتعسفية اللحنية، وهو الأمر الذي أكسب النص شكلاً إيقاعياً لم يرتفع إلى مستوى ربط العلاقة بين الكلمة وما تحتويه من نغم محسوس.

وقد تبدو بعض قصائد عمار مرياش أكثر إيقاعية من حيث كونها تلامس إحساساتنا بموسيقى خفية تتميز بساطتها وتفردها. فالذي يحرك قصائده هو تلك الأسرار الإيقاعية ذات النغم المتماثل مع معناه:

« قاومت كثيراً كي أبلغ هذا السبت معاقي
صدمتني الدهشة من
عاديك العادي
وهبتني الثلاثاءات لمكتمل البهجة
واكتظت فيّ اللحظة
من عبّأ هذا الفرح الغامض
في الصدر وأطلقني؟
ينقصني المعنى حين أفكر فيك
لقد حاولت وحاولت
وحاولت كذلك
لكن الحلم يداهمني
والأوراق معلقة كالشعراء
وإني أتنفس أنفاسك إذ أتنفس (٩)

وعلى العموم لا يمكننا الجزم بأن الشاعر الجزائري قد تمثل بحق تجربة التشكيل الموسيقي الحديث، وما يمكن الإشارة إليه هو أن بعض المحاولات تكاد تتفوق بتمايز حركاتها الإيقاعية بدمج مستويات الإيقاع الداخلية والخارجية وهو ما نلمسه لدى بعض الأقلام الواعدة التي تحاول تعاطي الإبداعي بموجب انشغالاتها القلقة وهواجسها الداخلية التي بإمكانها أن تخلق صياغة تحويلية للنوع الذي يتطلبه أفق الانتظار، وفي هذا أكثر من مسحة شعرية تلامس «حس الكلمة النغمة» على أن الكلمة الشعرية من منظور الجيل الجديد ينبغي لها أن تحقق تعادلها الصوتي مع وقع النفس وإعادة خلق المعنى الحقيقي إلى معنى مجازي قابل للاحتمال. وهو ما عبرت عنه الشاعرة «خيرية حمر العين» مثلا بانتقالها من تشخيص الكلمة إلى مكوناتها الكشفية بنبرتها النابضة، مجسدة بذلك مفارقات الحياة في هذا التقابل الدلالي في مقطع من قصيدة «طاسين المد» (١٠):

« الوقت الذي عبرناه
والفرح الذي عشناه
والحب الذي فعلناه
كل ذلك الوهم الأبله
وهبناه
أما الذي فقدناه
من السعادة والحب
فهو وحده الذي
كنّاه »

ولعل ميزة هذه المقطوعة أنها تتحرك في فضاء موسيقي مفتوح، وهو ما يمنحها مساحة للتلقي، تنسجم فيها الوظيفة النغمية للدوال من خلال ما يصدر عن المفردات من شحنات إيقاعية يعمل المد على تزويدها بحس نغمي كثيف

يكشف عن العلاقة المدهشة بين اللغة (المفردة) وشكلها الإيقاعي.

ولعل ما يثير لدى قراءتنا لهذه المقطوعة، هو تداخل الإيقاع في وحدة كلية نغمية متناسقة مع إيقاعها الخارجي، وتنم هذه الإيقاعية عن تجربة كينونية لجوهر الحب من حيث تعامل الذات مع الوقت العابر ، والفرح الهارب، والحب المنتهي كأشياء خارجية، ويبقى جوهر الحب في السعادة المفقودة تلك التي كناها في أحلامنا، وعشناها في طفولتنا وهذه الحال التي "كانتها" الشاعرة في الماضي تطفح بإيقاع حلمي يتفجر في مساحات من التذكر والحلم.

إن التشكيل الموسيقي الجديد، لايفصل بين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي وإنما هو صورة شاملة للوحدة الشعورية للذات في تكامل حالاتها النفسية. ولعل التغيير الذي أحدثته قصيدة النثر تمثل في الانتقال إلى سياق مغاير عن ذاك الذي وجدت فيه القصيدة العمودية، بخاصة وأن المتلقي قد وضع في سياق إيقاعي محدد ومعد سلفاً. وقد اخترقت القصيدة الجديدة السياق القديم لتحدث مسافة للتوقع الإيقاعي ولم تبق القصيدة الجزائرية بعيدة عن هذه الإضافات غير أنها لاتعدو كونها تقليداً لمظاهر التجديد المحدثة.

« في غفلة الرقصة ومغالبة النعاس
هربت مني
ضعت بين المدى وسفح نخله
صرت اثنتين
ماهذا الذي يشبهني في المرآة
يشبه ما كان يشبهني
ما هذا الذي يغني في مهب دمي
ويخرب عطر البنفسج في صدري
وأراه يلوح بمنديل
.... وهديل » (١١)

ويبدو النبض الإيقاعي لدى الشاعرة «ربيعة جلطي» مسايراً للمتجه الدلالي الذي تبنته قصيدة النثر، وابتعادها ما أمكن عن المتجه السمعي، وتقوى صورة الإيقاع الدلالي أكثر كلما تأملنا توزيع الدوال بشكل تتغير معه كل حركة إيقاعية ظاهرة أو باطنة.

غير أن القارىء يميز نوعاً من الحركة الخفية تجتذب معها حركات الأفعال (هربت، ضعت، صرت، يشبه، يخرب) في ما يشبه التناغم الداخلي.

وهكذا فإن السمات المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة بشكل عام تدور في محاور معينة كالرؤيا، اللغة، الإيقاع، ... وما يزال ينشأ حولها جدل وتساؤل كبيران. ولم تكن القصيدة التقليدية لتخلو من هذه السمات الإبداعية، ولكن الجدي هو مدى إسهامها في تشكيل الرؤيا الحديثة الموجهة للذوق والوعي الإبداعي.

وإذا كان هاجس التجريب، بدافع الخلق والتغيير، وإيجاد فسح مضيئة للإبداع يلازم التجارب الفنية بما يضمن لها عناصر التفوق والتجديد، فإن الشعر الجزائري المعاصر على الرغم من ضيق أفقه المعرفي إلا أنه يتضمن روحاً جديدة، وحساً كينونياً بما يمتلكه من جرأة في البحث عن رؤى جديدة تستلهم عمق تجربته الجديدة والناشئة في مناخ من الصراع والسعي إلى توثيق الصلة بالذات وبالعالم.

ومن ثمة فإن حداثة التجريب في الشعر الجزائري لايعني فصله عن غياب الفاعلية التي يمارسها راهن الشعر العربي بقواه الجمالية، إنما هما لحمة واحدة من حيث التحام الهم والإحساس بضيم الوجود وغياب ملكة فعل الإدراك.

والشعر العربي الحديث عموماً هو رهين ارتباط اليقظة بالحلم أو الذاكرة بالتجربة. لذلك تبدو الرؤية الشعرية في خضم هذا المعترك الضدي صعبة منال الرغبة على الرغم من ارتباطها الكلي "بالمعيش" في دلالته النهائية، غير أن الحيوية التي من شأنها أن تفجر عمق الذات لم تصل بعد إلى الثقل الذي يدعو إليه مصدر فاعلية جمر النص الشعري والتحام رؤياه برؤيا الوجود المعبر عنه.

الهوامش

١- فرانكلين ر: الشعر والرسم، ترجمة مي مظفر، دار المأمون ص ٢٢٩.

٢- نفسه ص ٢٢٧،

٣- محمد صالح: خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، مجلة فصول ع١، ٢ م ٧/ ١٩٨٧.

٤- علي ملاحي: عن شعرية السبعينات / القارىء والمقروء، مجلة القصيدة ع ١٩٩٥/٤ ص ٨٦.

٥- زهرة الدنيا: دار الفارابي ط ١ / ١٩٩٤ (الجزائر).

٦- أحزان العشب والكلمات، مطبوعات اتحاد الكتاب الجزائريين.

٧- مجلة المساءلة ع ٢/ ٣، ١٩٩٢ (يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين).

٨- مجلة القصيدة ع(٢) تصدرها الجاحظية الجزائر ١٩٩٢.

٩- عمار مرياش: اكتشاف العادي (مجموعة شعرية) الجمعية الوطنية للمبدعين.
سلسلة المعنى "١: ط ١ ١٩٩٣ الجزائر.

١٠- خيره حمر العين: أكوام الجمر (مجموعة شعرية ت.ن).

١١- ربيعة جلطي: شجر الكلام (مجموعة شعرية) منشورات السفير مكناس - المغرب ط١ ١٩٩١.



في ديوانها (من حدائق اللهب)

بقلم: الدكتور حسن فتح الباب

(1)

أن تنبغ شاعرة أو قع في قلب عشاق فن العربية الأول من مولد شاعر، ذلك أن الكرام قليل كما يقول السموءل عن قومه، إذا جاز أن نرمز إلى الشواعر من النساء بهذه المقولة، ولأن الندرة توزن بميزان الذهب، فمن بين كل عشرة أو عشرات من المبدعين لا ينفسح المجال إلا لشاعرة واحدة، وإذا عثرنا عليها ألفيناها مقلة بوجه عام. وإذا كان ثمة استثناء كما نجده عند الخنساء قديما فإنه لا ينفي القاعدة بل يؤكدها. ولا ترجع هذه الظاهرة إلى نقص بالفطرة والطبيعة في موهبة المرأة بالقياس إلى الرجل كما يرى العقاد، وإنما إلى الإرث الاجتماعي التاريخي الطويل الذي حجبها عن عالم الإبداع، إذ وقف طاقاتها على أداء رسالة عليا مقدسة زودها بسرها الخالق الأعظم حين قضى أن يستخلف الإنسان في الأرض، فأبدع ما أبدع من فنون وآداب قامت بها الحضارات على تعاقب العصور، ووقفت خلف كل شاعر في الأغلب الأعم امرأة تلوذ بمنطقة الظل، ولكنها تعلق في عنقه تميمة تمنحه الضوء والحرارة وتعينه على مقاومة العواصف.

هكذا لم يضم ديوان شعرنا العربي خلال حقبة استغرقت خمسة عشر قرنا غير أسماء معدودات لشاعرات مجيدات ذائعات الصيت وإن تفاوتن في المستوى، هن الخنساء، وليلى الأخيلية، والسيدة سكينة ابنة الإمام الحسين فيما روى عنها من شعر قليل، والشاعرة الأندلسية حسانة التميمية، ورويت عن ولادة بنت المستكفي صاحبة ابن زيدون مقاطع شعرية، وضم كتاب الأغاني للأصفهاني مقطوعات شعرية لطائفة من الجواري، فإذا انتقلنا إلى العصور الحديثة وجدنا عائشة التيمورية بمصر في القرن الماضي. وفي الأربعينيات من القرن الراهن قاسمت المرأة الرجل مساحة من الساحة الأدبية للشعر الحديث وخاصة شعر التفعيلة، فأورقت حديقة الشعر بنازك الملائكة وفدوى طوقان وملك عبد العزيز وعزيزة هارون وسلمى الخضراء الجيوسي ونور نافع من جيل الستينيات، ووفاء وجدي من جيل السبعينيات في مصر، ومن بعدهما إيمان بكري.

وإن كانت الأخيرة قد شغلت الآن عن الشعر بالترجمة والبحث ـ ومن الغبن أن نتجاهل شاعرة مصرية من جيل الرواد هي جليلة رضا التي مازالت تقدم قصائد من الشعر الغنائي التقليدي تحظى بتقدير فريق من النقاد (١). وغني عن القول إننا نستبعد هنا ذكر من يصفن ما يطلق عليه القصيدة النثرية وهن عديدات.

ومن الجيل المعاصر نبغت من مبدعات الحداثة الشعرية جنة القريني الشاعرة الكويتية التي بدأت واهنة الخطى متعثرة أحيانا وذلك في أوائل السبعينيات، وبفضل الموهبة والمثابرة رأيناها ـ قبيل اكتمال هذا العقد دورته ـ وقد شرع عودها الشعري الغض في الاستواء والاقتراب الحثيث من حافة دائرة الاكتمال التي توشك أن تبلغها بعد أن تتخلص من بقايا عثرات البدايات كما سنشير إليها في هذه الدراسة.

الانتماء إلى المذهب التعبيري:

إذا جاز لنا أن نستعير المصطلحات التنظيرية التي تتناول فن التصوير (الرسم التشكيلي) من حيث تصنيفه في عدة مدارس أو اتجاهات فنية أهمها الكلاسيكية والرومانتيكية والتعبيرية والسيريالية، فإنه يمكن القول إن جنة القريني تنتمي إلى مدرسة الشعر التعبيري، ذلك أنها تغترف في رؤيتها للعالم وللحياة وللإنسان والموجودات بأنواعها من معين الخارج منعكسا على داخلها، وبعبارة أخرى فإن صور الأشياء والكائنات المحيطة بها وما بينها من علاقات تنشىء حوارات صامتة أو جهيرة أو أحداث تنسكب على مرآة نفس الشاعرة، هذه النفس التي يترسب فيها وينبثق منها عالم من الذكريات والأحلام والرؤى الكامنة فيما وراء الوعي ومن الأفكار والتأملات الواعية، فتخرجها في بنية وتشكيلات شعرية جمالية.

ويعد من قبيل التبسيط الذي يفتقد الدقة والعمق القول بأن هذه الشاعرة الموهوبة شاعرة رومانسية بالمعنى الشائع وإن كانت تستخدم كثيرا من مفردات المدرسة الرومانسية وتستقي من ينبوعها أخيلة وصورا كلية وجزئية. ذلك لأن رواد هذه المدرسة وأبناءها يستمدون وحيهم من الطبيعة المجردة ومما وراء الطبيعة وهو العالم الميتافيزيقي، في حين أن شاعرتنا تستقي مادتها غالبا من نبع الواقع الإنساني، ثم

تعيده خلقا آخر بعد صهره في بوتقة أحاسيسها وتصوراتها. ومن ثم يصدق عليها ما يصدق على التعبيريين كما أسلفنا.

على أنها تقترب من الرؤية الرومانسية بشجاها ونظرتها المثالية الملتاعة للحياة والوجود، وبعدم التقاطها أحيانا صوت الخير المضيء في فضاء أعماق الإنسان،

وقدرته على مقاومة الشر والكفاح في سبيل أن تكون الحياة أجمل وأفضل مهما كانت التضحيات. وهذا الاقتراب ناشيء عن النظرة الذاتية وشدة الحساسية في استقبال الشدائد، ومن ثم تنعكس الحالة الوجدانية الشجية على الطبيعة والأحياء والجمادات وتختفي الحقائق الموضوعية لتحل محلها الأوهام. ولا شك أن النظرة الكلية الشاملة التي تستوعب جوهر الواقع وحركة التاريخ والمصير البشري من شأنها أن يكون لصاحبها موقف إنساني نضالي فيمتص آلامه الخاصة ويبشر بالغد حتى لا تستكين الجموع العانية، ويؤازر العناصر الإيجابية في الحياة، ويكون الشعار الذي يتبناه ويحققه قول ناظم حكمت: «إذا لم أحترق أنا، إذا لم تحترق أنت، إذا لم نحترق نحن، فمن ذا الذي يبدد الظلام».

غير أن الواقع المعيش المجسد فيما هو محسوس وملموس لا متخيل وهمي يوجه نظرات الشاعرة كلما استطاعت الخروج من الأزمات الذاتية إلى شيء من التفاؤل بانتصار الحرية والحق والعدل وانحسار كل ما هو مضاد لمسيرة التقدم البشري. فتمجد ـ في ضوء هذه النظرات الواقعية ـ المحاربين الشرفاء والأبطال الشهداء وسائر المدافعين عن حقوق الإنسان. ولا ريب أنها في الطريق إلى هذه الغاية التي حققها كبار الشعراء الذين يشع فنهم بالجوهر الإنساني، فهي مازالت في ربيع العمر، وينتظرها مستقبل أكثر غنى ورحابة وعمقا في الوعي المعرفي الفلسفي بالصراع بين النقائض وحتمية غلبة العناصر النامية على العناصر المتخلفة. وإنها لواعدة بذلك وسوف تزيدها التجارب قدرة على مواجهة الضعف الإنساني وتحدي الواقع الرديء المفروض. وليس أدل على صحة هذه البشارة من انفساح مساحة كبيرة من ديوانها لقضايا وطنها وأمتها واستلهامها تراثنا في جوانبه الوضيئة كما سنتبين في تحليل إبداعها التعبيري في القضايا ذات المضمون الوطني والمضمون القومي.

معزف الهموم الذاتية:

إذا خرجنا من دائرة التنظير إلى التطبيق بحثا عن شواهد العزف على وتر منفرد في بنية النص ودلالاته، تبينت لنا رؤيتها النابعة من عالمها الداخلي واستغراقها في هواجسها التي تشبه الكوابيس أحيانا، منفصلة بذلك عن حركة الحياة الخارجية، مفعمة بالحزن الذي يبلغ حد المرارة والإحباط. ولا غرابة في هذا، وإن دعونا إلى قهر القهر النفسي وتجاوز الجراح أو تضميدها بالمقاومة والأمل. ذلك أن جنة القريني نموذج قوي الحضور في تعبيره عن هموم الشباب العربي في عصرنا هذا، فهي بنت جيلها المعذب الرافض التكيف بالمجتمع القاسي رفضا انفعاليا سوداويا والعاجز عن التكيف بالزمن الجهم الحاضر وعن استشراف الأمل في شمس غد لا بد أن تأتي، وإدراك أن أحلك الساعات هي التي تسبق الفجر. إنه جيل الانتصارات القليلة والنكسات الكثيرة، ووقع الأحلام المجهضة أعمق من وقع

بوارق الحقائق التاريخية.

ولما كانت شاعرتنا في فورة العاطفة المضطربة في نفوس الشباب ـ ومن شأن أبناء هذه السن المبكرة أن يتعجلوا اجتناء الثمرة الطيبة فيصابوا باليأس إذا افتقدوها ـ فإن ذائقتها الشعرية تنضح مرارة وتعكس نبرتها روح السأم والاغتراب والسخط على التناقض بين الواقع وبين المثال. وينبئنا قاموسها الشعري في القصائد الذاتية الغنائية أن المفردات الغالبة عليه هي الحزن والقلق والغربة ومشتقات كل منها أو مرادفاتها، إذ نجد هذه المفردات في مستهل القصيدة أو في تضاعيفها. ولا نفاجأ إذا وجدناها في الختام، بل إننا نجد لفظ الظلمة أو وصفا أو تابعا له في نقيضه وهو الضوء، إذ تضيف كلمة (جُنْح) إليه وهي التي تقرن بالليل فنقول جنح الليل بمعنى طائفة منه. ويكفي أن نجدها تكرر لفظة الحزن مفردة وجمعا ومرادفها الأسى في قصيدة واحدة وهي (انتصار الحلم) التي استوحتها من صنعاء، فكأنها لم تحتقب إلا هذا الإحساس في رحلتها فألحت عليه إلحاحا يشف بل يفصح عن مكنونها:

أهدهد سورة الوحده
وأطفىء جمرة الأحزان
.....
خذيني يا رفوف النور
فالأيام تحمل لي
حقائب حزنها المجدور
تسبقها دروب الدمع
.....
تراقب جنح ضوء مس طيف الفجر
تبحث عن ملامح نسمة
عن ريش حرف
لم يبلله الأسى المفجوع (٢)

وقد تستخدم لفظ الفرحة ولكنها تحولها إلى عكسها وهو الحزن كما نرى في المقطع الآتي من نفس القصيدة:

أجن بصخرة سفحت عليها
نفحة الرؤيا بوادي «ظهر»
عمر الفرحة المحروقة الأجفان

فهذا النعت (محروقة الأجفان) يضفي على المنعوت وهو الفرحة دلالة الأسى. والوحدة والسأم قرينان في النفس المرهفة المكبلة بقيود المجتمع القاسي والواقع الذي ينوء بكلكله الكئيب على الصدور المتطلعة إلى إشراقة شعاع ضوئي في كهف العتمة والمتشوقة إلى انبثاق عالم جديد، عالم أوحد، عالم إنسان لا يستغل من أخيه الإنسان ولا يستبعد، عالم شعب عربي صغير يتركه إخوته الكبار نهبا لبراثن عدو رجيم ويحولونه إلى نسي منسي. ومن مزيج هذه الهموم الذاتية والعامة تورى الشاعرة الرماد الخابي بين الضلوع وتشعل شمعة إبداعها فتسيل قطرات حزينة. وهكذا تتردد في غضون قصائدها كلمات السأم والقلق والاغتراب ومرادفاتها ونعوتها معبرة عن الحيرة والاضطراب ملونة بالقتام، جنبا إلى جنب مع كلمات الوحدة والحزن والألم والجرح والدمع حتى أنها تتحول إلى معزوفة مأساوية متناغمة الألحان والأصداء:

تعاتبني السماء هنا
على حزني.. على ألمي
على سأم اغتراب الروح
لا تدري بأني بنت حزن الشرق

بنت الدمع يحرق وجنة الصحراء
بنت الجرح يرجم في الخليــج نزيفه الفوار

...

تعاتبنــي مروج العطـر بين ضبابـة الآفاق
كيف أزورها، والحزن محتشد
بعيني وحدتي الصماء

تداخل العالمين الخارجي والنفسي:

إذا كان الحزن ينيـخ بكلكله على صــدر العالم كله في مرايا أحاسيسها، ويطغى حتـى ينـز في صدرهـا دمـا وفي أفقهـا صورة ضبـابية متخثـرة، فإن رفيقـه الملل يتحول بدوره إلى شبح كابوسي يومي مفزع كما نجدهـا في قصيدتها الـرفيعة المستـوى الفني والبالغة الرهافة الوجدانية (مشوار) ذات النفس الملتهب التهـاب الطقس الصيفي القائظ حولها والنبرة المتوترة الثائرة، وهي نـص نمـوذجـي لـلأسلـوب التعبيري، إذ تستمـد الشـاعـرة صـورهـا مـن العـالم الخارجي المتمثل في الطقس المشار إليه وفي الشارع ودقـات الساعة في المذيـاع، وركب السيـارات والجسـور وأضـــواء إشـارات المرور، وغير ذلك ممـا تقع عليه عيناهـا كل صبيحة في مشوارها اليومـي الممل الرتيب، وهذا العـالم الموار الصاخـب يشمل أيضـا بيتها الـذي نراه امتدادا لحركـة الشارع، إذ يحول الأطفـال وداعته وسكـونه إلى جلبـة وضوضـاء.

ويتـوازى أو يتداخـل هـذا العالم مـع عـالمهـا النفسي: دروب المدينــة ودروب القلب، سرادق الشكوى، الجسور وأعمدة المرور وأنفـاق الصبر، ركـب السيـارات العـابر وسيـارة قلقها، سراب الصحـراء وسراب الأيام، النوارس التي تعلو وتنأى وذرى الآمال المتكسرة:

يستيقظ صبح مجهول
كمئات صباحات مرت
يثب المشوار اليومي
من نوم فزع
يتمطى مشتعلا بالسأم المجتر

...

الساعة يعلنها المذياع
لنشرة حزن يومية
تتخثر فوق جبين الصبح
ضبابة دم

....

شكوى أمي:
من طفلي..من قدر يغلي
من ألم يمشي في البدن
من قلق أسود
من شجن
بمتاه الروح

إن لفظي الحزن والسأم من أثر الوحدة والشعور بالاغتراب رديفـان في شعر جنة القريني لأنها تعايشهما بل تتنفسهما أثناء الليـل وأطـراف النهـار، هما مشـوارهـا اليومي على حد تعبيرها، فهما يختلفان عن شجـى الرومـانسيين الـرهيف الشفيـف الـذي يتسم بـه شعراء البحيرة الإنجليـز شيلي وكيتس ووردذورث لأنهما غـائران في قـرارتها، في روحها الشرقيـة، ومن ثـم نجد كلمـة (روح) شائعـة في قصائدهـا، وأحد المفـاتيح أو الدلالات التـي تفضي بنا إلى عالمها في رحلة الكشف النقدي:

دخان من سفوح الروح.. يعلو
نحو سقف الغرفة المطلى بالوحشه

أحبك همسة في الصبح
تحيي فيَّ روحا هدها الإعياء
....
سأبقى بانتظار الريح
تعزف رقصة الوديان
تحمل روحي العطشى
....
وتسرى في حنايا الكون أصداء
لها في الروح أبعاد شعاعية

وتعفينا جنة القريني من استعراض الدلالات اللفظية المعجمية لمأساة روحها المنزوفة القرار شجى وحيرة واكتئابا بالإفصاح عن دخيلتها منذ الصفحة الأولى من كتابها الشاعري بقصيدتها البلورية الشائقة التي تستهل بها نشيدها السيمفونى اللاعج، وهي قصيدة (التوأمان) إحدى روائع الديوان:

كونان من غرابة
جئنا معا
من فورة السكون
من تفجر البروق
كونان من تمرد
تفرد
توجّد
كآبة
تضج في العروق
أنا وظل توأم لي
اسمه:
القلق

فهذه القصيدة النموذجية، في إطارها الحديث وتشكيلاتها الصورية، ونغمها المقطع ونسيجها اللغوي، تعبر عن كونين من آلام وثورة اتحدا في بنية عضوية تحمل كل خصائص الشاعرة الأسلوبية ودلالاتها النفسية.

بيد أنه لا ينبغي لنا أن نقطع بأن هذا الشعور المأساوي هو أول المطاف وآخر الرحلة، فهي تشقى حين تحس به يسحب ظله على العالم كله حوله وفي نفسها حتى يكاد يعزلها عن الحياة والأحياء، ويحول بينها وبين ارتياد جناحيها للآفاق الرحبة، ويحرمها من التمتع بمباهج الدنيا وتجليات الطبيعة، تلك التي تهتف بها: كيف تغمضين عيني قلبك وبصرك عن كل هذه المجال الساحرة؟ لم لا تشاركينني فرحة أعياد الربيع؟ الكون جميل ما أحلى يا شاعرتي، فلتتجردي من أردية الحزن واللوعة وتستبدلي بها ثوب المرح وتملأي الدنيا غناء، وتطلقي ملء صدرك ضحكات الشباب المراح:

تعاتبني مروج العطر
بين ضبابة الآفاق
كيف أزورها، والحزن محتشدا
بعيني وحدتي الصماء
وكيف يظل بحر الدمع
مصطخبا بقلبي، والجنان هنا
تضم وجودي الظمآن للأنسام صافية
تنفِّسُها مياهُ النور

وإن شقاءها بهذا الشعور بالحزن الممض والعجز عن التجاوب مع الطبيعة الباسمة الثغر والباعثة على حب الحياة ليدفعها إلى التمرد عليه ومحاولة الفكاك من أغلاله، فنراها تطارد اليأس وتجاهد نفسها على الاصطبار. ومن ثم تردد كلمة

الصبر كأنها عودة تستعين بها على بث القوة في نفسها وشحذ القدرة على مقاومة الغرق في بحر الأحزان ومحيط الخوف والوحشة طبقا لوصفها همومها المصطخبة الأمواج، واختراق نفق الأنين، وكسر صخرة الأوهام:

ولف الصمت مزمار الشجى الخفاق في صوتي
وجنح من شحوب الريح
يدفعني إلى الأعماق
إلى نفق الأنين
وصخرة الأوهام
في صدر الأسى الدفاق

وقد تهدهد إشراقة الصباح ونسماته شجونها وعذاباتها فينبعث الصبر ترياقا شافيا لسورة مواجدها، ولكنها تخسر معركتها حين يختل الميزان، فتثقل الأحزان ويعز الصبر ونلمس ذلك في قصيدتها (مشوار):

تركض أسماء.. أحياء
وبيوت تنأى وتغيب
وجسور يرقص فيها اللون
وأخرى في النار تذوب
أشجار شحبت من ظمأ
أعشاب سخبت من حمأ
نضرتها في رمل سعار
درب في قلبي يتلوى
مخنوق في أنفاق الصبر (٣)

كما نلمسه في قصيدتها (فرحة الأرض) إذ تعجب من ابتسام الطبيعة لها ومن تجاوبها معها وهي راهبة الحزن مع الجمال السحري في الخليج:

وتفتح ـ ريبة إذ ذاك ـ ألحاظا من الدهشة:
أحقا قد غدت دنياي بستانا من السحر
وزالت من نخيل الغربة الوحشة
ومدت في الفضاء يدين من خوف ومن حيرة
وضمت قامة تنزو بها الآلام والثورة
وصاحت: من؟
فجاء الصوت إعصارا من الأشواق علويا:
أنا أماه جئت الآن
لا وهما خرافيا
أنا قد جئت مجتازا
محيط الذل.. والعزلة

ومن أبرز الخواص الأسلوبية للشاعرة كثرة استعمالها اسمين متقابلين أو متلاقيين بالتواتر أو التضاد في مفهوميهما، وقد يردان في صيغة المضاف والمضاف إليه مثل ضجيج السكون، أو يردان منفصلين مثل الحزن والحلم، ومثل فورة السكون وتدفق البروق. والصيغة الأولى هي الأكثر استعمالا في نصوص الديوان. فمثلما شاعت لفظة الحزن مفردة وجمعا ومرادفاتها ماثلتها في هذا الشيوع بل زادت عنها لفظة الحلم ومشتقاتها. وقد اتخذتها الشاعرة جزءا من عنوان في صيغة المضاف في قصيدتيها (انتظار الحلم) و(إلى جبران الحلم)،

وصورت لنا حياتها بأنها رحلة بحث دائب عن حلم تدفء به قشعريرة وحدتها وأساها، وتقر به عيناها، وذلك في قصيدتها (مشوار):

أبحث عن ركن
مزروع في أقصى بستان للفجر
أبحث عن ظل هفهاف
منعتق من أحداق الأسر
أبحث عن نغمة إغفاء..
عن حلم

وتكرارها عبارة (أبحث عن) دليل بين على الرغبة الملحة والإيحاء الذاتي لتحقيق الأمل وانتظار الفجر مهما طال الليل. وقصيدة (انتظار الحلم) أكثر قصائد الديوان حفلا بازدواجية أو ثنائية الحزن والحلم:

سأبقى بانتظار الريح تعزف رقصة الوديان
تحمل روحي العطشى
إلى ينبوع ذكرى نسمة داخت
بوعد الحلم
في «عمران»

إنها تتشبث بالأمل كالغريق، والحلم هو هذا الأمل، فكأنما أرادت أن تحوله إلى واقع تعيشه بديلا من الواقع الخارجي الذي ترفضه والواقع النفسي الذي تنوء به. لقد تحول كل حرف في كتابها النفسي وفي قصيدها إلى أسى مجسد ومتخيل معا، وهي تراه ريشا مخضلا بدمع الحزن، والحلم هو النسمة التي تروى غليلها، والشعاع الفجري الذي يبدد شيئا من ظلماتها:

خذيني يا رفوف النور
فالأيام تحمل لي
حقائب حزنها المجدور
تسبقها دروب الدمع
تدفعها مراكب وجدها المأسور
تلقيها على الرمل الممدد
فوق زند شواطىء الغربة
تراقب جنح ضوء مس طيف الفجر
تبحث عن ملامح نسمة
عن ريش حرف
لم يبلله الأسى المنقوع
في الوجدان

وهي في رحلتها إلى صنعاء تستشعر النشوة تتسلل إلى روحها الملتاعة، وخلاياها تتفتح بأنامل نسائم الطبيعة الرقيقة التي تلاعب الأغصان والأزهار والثمار وتداعب شعرها ووجهها، فتأنس بعد وحشة، ويعاودها الأمل الضائع والحلم الجميل، فترى في الدوحة — التي تزهو مزدهرة الفروع مشرئبة للضياء والسماء — آمالها، وفي رفرفة الطيور حولها أحلامها وقد تحولت إلى أطياف مجنحة، فتهتف جذلى متهللة، مناشدة الجمال الكونى حولها أن يهبها من لدنه رحمة، ويسكب على نفسها قطرات من نهره العذب:

خذيني دوحة الآمال
خذيني يا ذرى تلتف حول جبينها الآزال
إلى فيء انتظار حمائم الأحلام
إلى واحات ظل المشمس النديان
إلى لحن السنا، المعشوشب الأصداء
إلى غيم المنى المخضر
في «خولان»
إلى أحلى هوى
مادت به..صنعاء

ومثلما يتبع الحزن السأم واليأس (٤)، فإن الحلم (٥) المنشود يصحبه الشوق والعطش. فلا عجب أن نلتقي بهذين اللفظين مهموسين أو جهيرين يتكرران في شعر جنة القريني ولا سيما أولهما. ويبلغ ذلك حد الإعلان عنه في

عنوان قصيدة (الشوق المقاتل) وإن كانت مرثية لشهيد في سبيل الوطن، فهي تعلن الشوق حربا على سكون الشجى وعلى استبداد الأحزان، وتتذرع بـه درعا تقاوم سيف هذا السكون المميت أو ضجيجه العاتي. كما تجعله عنوانا أيضا لقصيدتها (دفقة أشواق)، فالحزن والآلام عندها ثورة سوداء، والأشواق ومرادفاتها وتوابعها من عطش ومن أمنيات وأحلام ثورة بيضاء، إنه الصراع نفسيا بينهما، وإنه اللعب فنيا على وتر هذا التناقض أو التقابل والمواجهة. فالتضاد جلي بين الحلم وبين الوهم، وعلى غراره وبصورة لا تقل أثرا، بين القنوط وبين الصبر، بين الظلمة وبين الإشراق.

هكذا تتنقل الشاعرة من الكمد المكبوت إلى الأشواق الأثيرية في رحلتها السرمدية، مراوحة ومفارقة بينهما، وتنتقل من سفينة الأحزان إلى شواطىء الحلم والأشواق الطليقة في لهاث مستعر حتى أنها تصف أشواقها العارمة بالجنون. وفي قصيدتها (دفقة أشواق) — وهي من قصائد البدايات وينسحب عليها في الصياغة ظل نزار قباني في قصيدته (قارئة الفنجان) انسحابا يكاد يمحو شخصيتها الفنية لولا أنها تعكس وجدها اللافح(٦) - ويتوالى ذكر الشوق فعلا واسما ومفردا وجمعا حتى تكرره خمس مرات في هذه القصيدة:

أشتاق إليك ولكني..
أطوي الأشواق
ويفور هواك بأعماق القلب التواق
أو تعلم ما يعني عندي صخب الأعماق؟
يا قمر الغربة في ليل الوله الدفاق
يا بحر الألق المتهادي
عبر الآفاق
يا مطر البهجة يشربني عطش الأحداق
يا عطشا أبدى الشكوى إني.. أشتاق أشتاق، ولكن
....
ما جدوى ديم الأشواق؟؟

ومن الملحوظ أن العطش في هذه القصيدة وغيرها مرادف للشوق، ومن ثم تكرر لفظته، وتستعمله كمعادل للرغبة في الانعتاق من أسر عالمها الداخلي الحزين والانطلاق إلى عالم الإشراق. فثنائية الشوق والعطش تقابل بالتوازي توأمية روح الشاعرة مع القلق في القصيدة الافتتاحية للديوان، وتواجه بالتضاد ثنائية الشجن والألم. وتتبدى متوالية الشوق في قصيدة أخرى هي (صنعاء القلب):

يحار الدمع منذ رأى جبال الشوق
تغزل من ضباب الفجر شمالا
ينثر (الكاذيْ) في أطرافه الأشذاء
يحار الدمع
ينساني على درب اشتياق الروح
وَجْدُ الكوكب الغافي
بجفن نسائم الأنداء
...
تثير الرغبة المجنونة الحمقاء
في لثم الضياء الماطر المشتاق
في عينيك
...
وأخشى لحظة التوديع
أخشى غفلة الأشياء
وأخشى كُفْرَ عَتْم الوحدة الآتي
لذاك يحار في عينَي
دمع الخوف... والأشواق

فهنا أيضا تتكرر كلمة الشوق مفردة وجمعا، مصدرا ونعتا، أربع مرات، مثل هذه القصيدة في ذلك مثل سابقتها (دفقة

أشواق) في انسكاب هذا الشعـور وتدفقه. كما تتكـرر مـرتين في بضعة أبيـات مـن قصيدة (انتظار الحلم) مفـردة ثم جمعا، ويرادفهما العطش في هيئة النعت المؤنث:

سأبقى بانتظار الغيم
يحضــن لحن صمــت الشـــوق في «كحلان»
سأبقى بانتظار الريح تعزف رقصة الوديان
تحمل روحي العطشى
إلى ينبوع ذكرى نسمة داخت
بوعد الحلم
في «عمران»
بمشوار
يزف الغيب في أشواقه الأعياد

ومن ملامح معجم المفردات الشائعة في شعر جنة القريني أيضا ترديد لفظ النور ومترادفـاتـه مـن سنـا وإشراق وغيرهما كقريـن للأمـل والحلم والشـوق ونقيض لقتـامـة الحزن واليـأس. ففـي قصيـدة واحـدة هي (في ذرى الأوراس) نـلاحـظ ذكـر كلمات الشمـس والظلمـــة والسنـا والسنــي والأنـوار في سطـور متتـابعـة، والسياق خاص بتحـرر الجزائر من الليل الاستعماري:

وجئت هنا لكي أشكو
لشمس ذاقت الظلمة
سنينا قبل أن تولد
ومن فمها السني
تشعشع الأنوار

وتظــل قصيـــدة (انتظـــار الحلــم) نمـوذجية في دلالـة تكـرار الألفاظ التـي تكون مفـردات قامـوس الشاعـرة، ففيها يتردد لفـظ النور ومـرادفـاته (الضيـاء، الضوء السنا) ونعوته:

خذيني يا دنى الألوان
لأعبر فوق خلجان الضياء الغض
في «صعده»
....
أجن بخمرة الأنداء
تفضض ورد لفح الحب
تسكب عطره الوهاج
في وجه النداء الصب
في «قرية»
....
خذيني يا رفوف النور
....
تراقب جنح ضوء مس طيف الفجر
....
خذيني دوحة الآمال
إلى لحن السنا المعشوشب الأصداء

وتطابق الأعماق عند الشـاعرة الآفاق، فـالأولى دالـة على أزمـة الـذات في سجـن الأحزان والآلام، والثانية دالة على التماس النجـاة في السمـــوات العــلا لـــلآمـــال والأحـلام. كما أن الآفـاق رمـز لاتسـاع المدى كنقيض لامتـداد مساحـة الشجـى، والضياء الذي يغمر الأرض والسماء رمز الانطلاق المنشـود. ومن ثـم تكرر كلمـة (المدى) (٧) إلى جـانـب كلمـــة الآفـــاق ومترادفات (المدى) في صيغة الفعل الماضي والفعل المضـارع مثل (تنامـي) و(يمتد) و(طمى) و (تمطي). ونجد هذه جميعا في قصيدة واحدة هي (ملف الموظف ١٠٢):

أشعل «السيجارة» الأولى
بوجه الساعة الثامنة الصبح،
دخان من سفوح الروح.. يعلو
نحو سقف الغرفة المطلى بالوحشة
يمتد كأغصان الخريف
مكتب غص بأوراق
تنامى فوقها لأي الحروف
....
لوحة صامتة
ران عليها من ضباب اليأس

قلب مفعم بالموج
مصلوب على جذع اللهب
نخلة غرقى بموج القلب
والسعف الذي امتد جسورا
يغرق الآن
بفيض الجدب
في فصل طمت بيداء عتم في مداه
....
ينفث الحسرات
بركانا تمطى
....
«لا مكان ها هنا
أسرع،
فقد ضاق المدى»

ولما كان الصدى فرعا من شجرة المدى بجامع امتداد المسافة، فإنه يتردد في قصائد الشاعرة. وهكذا يتتابع المقطع السابق:

تصرخ الجدران
يهتز الدخان
كاشفا وجه الصدى:
«لا مكان، لا مكان، لا مكان»

كما أن الأمواج لها نفس الدلالة وهي الامتداد والانداح إلى المدى البعيد، وإذا كانت ترتطم بالشطآن فتتكسر فإن الدلالة التي يمكن استكشافها من ذلك هو مشابهتها لآمال الشاعرة التي تمتد بعيدا ولا تتحقق، فضلا عما توحي به الأمواج من اضطراب وجيشان. وسوف نورد النصوص التي تحمل هذه الدلالة حين نتناول مصادر جنة القريني الثقافية.

ومن نماذج تكرار المدى والصدى والآفاق والتمطي بمعنى الانتشار وملء المسافات كألفاظ موحية بالمعنى المشار إليه، وهو الامتداد والاتساع، هذا البيت المعبر من قصيدة (صنعاء القلب):

أحبك، للمدى أشكو
وللآفاق والأفياء

وهذا البيت الرقراق من قصيدة (فرحة الأرض):

سحائب من طيور الحب
تسبح في مدى ألقي

وقد استهلت الشاعرة قصيدتها تلك بفعل (تمطى) واستعملته مرة أخرى بعد المطلع:

تمطت في محاجرها
رؤى شرقية الألوان سحرية
يفجر عطرها ضوءا
وينثر في الدنى أعياد حرية
تمطت من محاجرها

سحائب من طيور الحب.. (إلى آخر البيت)

(الهجرة إلى الأعماق) في ضوء العلاقة بين البنية والدلالة

يجمل بنا بعد أن استشهدنا بنصوص متفرقة من أبيات أو مقاطع باستثناء قصيدة قصيرة واحدة أن نحلل قصيدة مطولة هي (الهجرة إلى الأعماق) تحليلا يقوم على أساس البحث في مدى توافر الوحدة العضوية والنمو (التطور) في الصور والبنية الدلالية بما يساوق الذبذبات (التوترات النفسية). وقد اخترنا هذه القصيدة لغناها بالدلالات التي سبقت الإشارة إليها. وفي هذا التحليل نفصل ما سبق أن أجملناه.

ويسترعي نظر الباحث بادىء ذي بدء أن القصيدة زاخرة بقدر وافر من مفردات العالم النفسي للشاعرة من حزن وشرور وضياع، ومن حلم وشوق إلى آخر ما عرفناه من هذه المفردات، وكلها تنبع من معين الاغتراب، بل إن عنوان القصيدة نفسه يعني الانكفاء على الذات من جراء

النفـور من الـواقـع الخارجي ومحاولـة هجره أو الفـرار منه، وما ينشأ عـن ذلك من شعـور مريـر بالغـربة محمـول على أجنحة الأشجان تـارة وعلى أجنحة الحلم والتـوق إلى التحـرر من العـذابـات تـارة أخرى.

وتنعكس ظـاهرة القلـق والتوتـر على البنـاء العضـوي والنغمـي للقصيـدة فـالمقطع الأول لحن تعبيري وئيـد غـائر مـؤثر يعبر ـــ في أنفاس واهنـة من عمـق الجرح ـ عن معاناة الألم كأنه ترجيع أنين ؟؟ من بعيد، وينتهي بمجاهدة النفس على الصبر الجميل:

حملتهـا في احتضـار الليـل أنفـاس الرياح
واغتراب اللحظـــة الطفلـة في تيـــه الأسى
تسكب الآهة
تجتر النواح
ترتدي الوحدة
تحبو وجلا فوق عصير الشدو
تسقيها عصير الصبر
أجفان الصباح

وينسـاب المقطـع الثانـى ـــ في نبرة أعلى قليلا ـــ تنويعـا على لحن المقطع الأول، إذ ينبعث فيـه من رهـق الشجى طيـف أمل وضيء، في وهـن، تتشبـث فيه الشـاعـرة بأنفاس الحياة للخروج من وهدة اليأس، وتلوذ بقـوة الفكر الـرافض لـلاستسلام حتى لا تغوص في غيابة جب الضياع وتيه العـدمية، وهـي التـي تـدرك أن الحيـاة رسالة وجهـاد، وأنها تستحق أن تعاش، وأن الضراء والسراء قـدر مقدور، وعلينـا أن نسعد بـالثانية ونعمـل على امتصاص الأولى حتى لا تعوق مسيرتنا إلى الأمام.

وكأن الشـاعرة تنـاجي نفسهـا: أنت تملكين الحلم بالغـد وتملكين الفكر الأبي، فلماذا يغـالبـك الضعـف؟ فـاستعينـي بالصبر وقاومي عضة أنياب الجرح لعلك تفيئين إلى هـــدأة الـــروح وتظفـــريـــن بالسلوان:

حملتها
كل أحلام الغد الثائر
والفكر المكابر
والأماني الخضر في الوجد المسافر
ترشف الأحزان
تمتص الجراح

ويتتابع النغم في إيقاع متهاد وشاعري كأنه زقزقة الأطفال ورفرفة الأطيار، فإذا بـالطبيعة التـي طـالما هـدهدت شجـون الـرومانسيين وشفـت بعـض جراحهـم تتجلى لها في أبهى حللهـا، وإذا هي تسفـر عـن كنـزهـا الروحـي الخبـيء، وتفجـر ينـابيعها المطمـورة تحت ركام الهمـوم، فترسـم لنا لـوحـة بهيجـة موشـاة مـن عناصر طبيعيـة ساحـرة تصورهـا وهي تبعثـر في مهـب الـريـح أوراق الضيـاع، وتلملـم نثار زهـرات الأمـل التي كـادت تذوى، مستمسكـة بالعـروة الوثقـى: أن الحياة جميلـة، وتكاد أن تهتـف مع إيليـا أبي مـاضي: (كـن جميـلا تـــر الـوجـود جميـلا). فتغـدو متسـاميـة على البلـوى، راغبة في استمرار العيـش والبحث ـ دون كلال أو ملال ـ عن الزمن الرغد المفقود

حملتها للهدى الأسنى
أراجيح الشرود
وائتـلاف البسمة الـوسنـى بدمـع الظل
في الصبح الوليد
لسماوات بها تعدو فراشات حرير
ودويلات أقاح
وعبير..

هكذا ذابـت الحدود والقيود، ومنحـت الشاعـرة نفسها للطبيعة الأم التـي حنت

عليهـا حنـو المرضعـات على الفطيـم كما تقـول شاعـرة أنـدلسيـة، ومدت لها يـد الحنان

لتأخذ بيمينها إلى عالم الصفاء والنقاء، فإذا هي تسابق الفراشات مرحا وانتشاء بعبير الحب الذي يغمر كـل الأرجاء أحياء وأشياء، وإذا بنـا نطالع في شعرهـا كتاب السحر الكـونى وقصائده ومـوشحاتـه، ونطـرب فيـه لموسيقـاهـا الحالمة وهـي تحتضن عرائس الطبيعة الراقصات:

وبحيرات
من الدر النثير
فطـوت كـل المفـازات التـي اشتفـت رؤاها
واستفزت كل حلم عانق النور
وأسرى بدجاها
ومضت تجمع أوراق ضياع
بعثرتها في جنون الشوق يوما
فاستحالت شجرا
وسرت تبحث عن دنيا
بها تحتضن الآفاق
أشذاء جناها

والمقطـع الرابـع حركـة متوتـرة، على النقيض مـن الثالث، فهو عـود على بدء، إذ جـاء على النسـق الشعـوري للمقطعين الأولين، اختلفـت الصـور كما اختلفـت درجـة الصـوت ولكن الـدلالـة لم تتغير. فالنغـم حاد مرتفـع في هذا المقطـع ليكون معادلا لـلإحساس المضطـرم، إذ اختارت الشاعـرة صورة السفينـة التي تتقـاذفها أمواج البحر الهائج الموّار وصورة الشراع السادر الـلاهث خلف المجهول، لتصـويـر نفسهـا المضطـربـة الجيـاشـة التـائهـة والتعبير عن الشعور بالاقتراب من الغرق والتطلـع إلى الخلاص. وهي تـردد كلمـة الموج في هذه القصيدة وغيرها، ممـا يرجع إلى أثـر البيئـة البحـريـة التـي نشـأت في أحضانها على ضفـاف الخليج. أضـف إلى ذلك مـلاءمة الدال وهـو البحر الصـاخب للمدلول وهو الانفعال المضطرب اللاهب.

ويدل على وحدة الدلالـة بين هذا المقطع والمقطعين الأول والثـانى تماثـل الفكـرة والإحسـاس المنـدمجين وذلــك في ختـام المقطع، وليـس هذا التماثـل مقصورا على المضمون فحسـب، ولكنه يشمـل الصيغة البنائية أيضا وهي الجملة الفعلية. بل إننا نجد هـذه الصيغة ذاتها في المقطـع الثالـث وإن أضيـف فيه الفعـل الماضي إلى الفعـل المضارع:

أيهذا الفلك الغارق في موج الضباب
واصطخـاب القلـق المُغْتَـمِّ شـدهـا، واضطراب
يـا قـروحـا نثها الـزيـف بـأوهـام السراب..
يـا شراعـا يتـوارى خلـف أغـوار العذاب..
أيها السادر في العتم
إلى المجهول.. تجري لاهثا،
هدك الإعياء يتما واغتراب
تقطع الآباد، ترجو شاطئا
تقذف العمر على كفيه.. تغفو
تغرق الهم، تذيب الاكتئاب

ويـلاحـظ أن كلمتي (المغتـم شـدهـا) يشوبهما نبـو بالنظر إلى غـرابتهما وعدم انسجـامهما مـع سـائر المفـردات، وأن الأسماء في عبـارة (نثها الـزيـف بأوهـام السراب) كلهـا مترادفـات بمعنـى واحـد وكان يكفي أحدهـا. ولم تسيطر الشاعرة على صياغة الجزء الثاني مـن المقطع فجاء تهويما وتكـريـرا يـوقف تنـامـي النغـم والبناء الحركـي (الدرامي). كما يـلاحظ استعمال الوحـدة العروضية (فاعـلاتن) كاملـة في معظم الأبيـات، ومجزوءة دون مقتض في بعضها.

ولكـن النغم مـا يلبـث أن يتصاعـد في المقطـع الخامــس بعـد أن فتر، فتتــوالى النداءات صارخة مجاهرة ـ دونما رغبة ـ بما تطـويـه الضلـوع مـن سخـط لا على النفس أو على القـدر هذه المرة ولكـن على الإنســان الآخـر. وتمزج الشــاعـرة بين الألفاظ ذات المدلـول الرومــانسي كعهدنــا بها والألفاظ التي نعرفها في معجم الواقع الاجتماعـي والسياسي، ممــا أضفــى على النص قـوة ونفاذا ومسحـة جمالية مـن سمات التجـديد والتحـديـث. ولعل هــذا المقطع هـو بيت القصيد من حيـث القيمة الفنيـة التــي بلغت ذروتها في السطـريـن الثانى والرابع باستخدام الطباق في الأول والتكرار في الثانى:

يــا بلاد الشجـن المسمـوم والحرف المطارد
يا سقوطا يتصاعد
يــا متــاه الحلــم المطعـون والفكـر المصاب
يا ترابا ضج في أعماقه ذل التراب
أيها الجرح الذي يقطر عارا
هل ترى يسمع من في أذنيه
لجب البحر
وإعوال الصحارى؟
هل ترى يبصر من في مقلتيه
يسكر الليل بأحزان السحاب؟

ويــأتى المقطع الأخير امتـدادا موحيــا وموحِياً للذي قبله، وتستمر صيغة النداء التــي تعقبها الصيغــة الاستفهاميــة وإن اختلــف بطبيعة الحال مـن تـوجه إليهــم النــداءات، كما يدخـل ضمير المتكلم (أنــا) لأول مـرة إذ تستخـدم الشــاعـرة عــادة الفعلين الماضي والمضــارع الـدالين عليــه، ويدلنــا هذا الدخـول الطارىء على تــأكيد حضـــور الـــذات ومعــانــاتها. ويمتــزج المخاطب الخارجي بــالمخاطب النفسي، لأن المقام كله تشيع فيه عــاطفة مزدوجة هي الثورة والألم. وحبـذا لو أن الشاعـرة قد أنهت قصيدتها بقولها الضــارع الحزين: (هــل تــرى فيك بــذور لم تمت؟ فيـك بشائر؟)، فالاستفهام هنا دال على الحيرة والتلهف إلى ومضة أمل وهــو المعنى الذي تدور حـوله القصيدة. أما السطـور التي تلي هــذه الجملـة فهــي رغـم صيــاغتهــا الجيدة وبعض صورهــا الجميلة من قبيل الزوائد التــي لا تثرى ولا تعمــق، وتكرار ضمير المتكلـم فيهـا سبع مـرات ـــ وقـد استعمــل مـن قبل مـرتين ـــ اجترار دون ضرورة كما نتبين من النص الــذي نورده كاملا:

يا محيط الخوف والوحشية
يا غيب المخاطر
أنا يا كل العذابات التي قد جذرت
روحي ووجداني
أهاجر
أنايا حقل الدمى،
زهر بشكواه يجاهر
هل ترى
فيك بذور لم تمت؟
فيك بشائر؟
أنا أسطورة أوجاع
وأكوان مشاعر
أنا غلواء براكين
وشلال مجامر
أنا منذ البدء حرف..دمعة
نبض بعرق الأرض نافر
أنا صوت الألم الخارق أحداث الزمن
أنا لحن الثورة الغائر
في قلب المحن
أنايا أرض الخرافات زمان سيسافر
أنا من ليلك أطلقت وجودي
وإلى حجرك أمضي وأهاجر



الشاعر المنكود

نبيل سليمان

القرن العشرون: علامات للشعر ومفاصل:

في ١٨ / ١ / ١٩٨١ توفي الشاعر السوري محمد سليمان الأحمد المعروف ببدوي الجبل. وبوفاته لم يبق للكلاسيكية في الشعر العربي غير الشاعر العراقي محمد مهدي الجواهري، إذ كان هذان الشاعران يتنازعان علمها منذ مضى الجيل السابق لهما، وعلى رأسه أحمد شوقي.

وبقدر ما في سيرة وشعر الجواهري والبدوي من التناقض بقدر ما فيهما من التقاطع. ولئن كان جلاء ذلك في الشعر يقتضي موقفا آخر ومقدرة لا يفتقر إليها آخرون مثلي، فإنني أسارع إلى ما تتناقض به السيرة من الانخراط المديد لبدوي الجبل في العمل السياسي ضمن الكتلة الوطنية أثناء الاحتلال الفرنسي، وفي الحزب الوطني الذي آلت إليه مع الاستقلال، وعبر عضوية البرلمان أو الوزارة أو المعارضة حتى مشارف الوحدة السورية المصرية التي كانت في الجمهورية العربية المتحدة عام ١٩٥٨.

أما الجواهري الذي تصدى للإنجليز كما تصدى البدوي للفرنسيين ـ وهذه من نقاط التقاطع ـ فقد كان لانخراطه في العمل السياسي غالبا مسار آخر مناقض في الانتماء والنشاط السياسي ومحمولاته الاجتماعية.

وفي استطراد تفرضه هذه الأيام سوف أدعو ما يقاطع بين سيرتي الشاعرين بنكد الدهر الذي امتد بالجواهري حتى انتزعت منه الجنسية شأن سابقيه: زمن الملكية: غائب طعمة فرمان وكاظم السماوي، ولئن كانت حياة وشعر البياتي ترسمان بامتياز سيرورة الشعر العربي الحديث وتغطيان النصف الثاني من هذا القرن، وصولا إلى عتبة المآل المأزوم الذي آل إليه هذا الشعر، لئن كان ذلك، فإن حياة وشعر بدوي الجبل والجواهري ترسمان سيرورة الشعر العربي الكلاسيكي منذ مطلع هذا القرن إلى غروبه، وبخاصة بعد رحيل أمير الشعراء وجيله، ووصولا إلى عتبة المآل المأزوم الذي آل إليه أيضا هذا الشعر.

وها هنا يتابع الدهر نكده على الشعراء والشعر، وبخاصة الكلاسيكي منه، عبر استفاقة الأصوات التي تجعر بالكلام الموزون المقفى على أنه أصيل الشعر وعموده، في ارتهان لكل عتيق، استفاق عاريا من الأصالة في سياق السبعينيات فصاعدا، وزاد في العفونة عفونة.

ولسوف يسارع بعضهم إلى القرن بين ما ساق ويسوق أولاء من عفن المديح وما ساق الجواهري والبدوي من مدحات خلال عشرات العقود، ولسوف يشخص من يشخص في ذلك سمة للشعر الكلاسيكي، إلا أن الفارق بين الحب والمدحة والعفونة كبير. ولعل في هذا الفرق تناقضا آخر ـ مهما بدا محدودا ـ بين البدوي والجواهري، بقدر ما هو تناقض كبير بينهما معا وبين المستشعرين النهازين الجدد. فحين ساق البدوي في فيصل وفي غازي غررا تتدله أو تبكي، كان يصدر عن الحب أكثر مما يصدر عن الولاء، وكان الارتباط الوثيق الذي يعود إلى نشأته ويرسم سيرورة حياته واختياراته، ولم يكن ذلك البتة لا خوفا ولا ملقا. وها هنا يطلع ما يوحد بين البدوي والجواهري، وأعني: التصدي للطغيان أيا كان، استعماريا أم متجلببا بجلباب الدولة (الوطنية) المستقلة. وها هنا أيضا يطلع ما يفرق بين هذين الشاعرين: كل في منفاه، ولأن هذا المقام هو للبدوي، فسوف أتابع في حياته وشعره، وحده، هذا التصدي وسواه.

زمن الطغيان والجحود:

يسومنا الصنم الطاغي عبادته ... لن تعبد الشام إلا الواحد الأحدا

وجه الشآم الذي رفت بشاشته ... من النعيم، لغير الله ما سجدا

هكذا ينشد بدوي الجبل، ويمضي هو كما مضى من تفجرت الصرخة ضده، لتبقى هي ويبقى الشعر، لتبقى الثقة بالشعب، وبالمآل الذي تدول فيه دولة الطغيان. يقول الشاعر:

كل طاغ ــ مهما استبد ـ ضعيف
كل شعب ـ مهما استعان ـ قدير

ولأنه شاعر أولا وأخيرا، ومهما طوح به العمل السياسي وصروف العيش، فإن حرية التعبير هي في رأس ما يقلقه، لذلك يتلوى:

سبة الدهر أن يحاسب فكر
في هواه وأن يُغَلَّ لسان

إنها مكابدة اللحظة التي جعلته يقول (جلانى الظلم أشلاء ممزقة)، اللحظة التي تمتد منذ كان في العشرين ــ أقل أو أكثر بقليل، بحسب خلاف المؤرخين في ميلاده ما بين ١٨٩٨ ــ ١٩٠٤ ـ حين أمر الفرنسيون باعتقاله إثر معركة ميسلون (١٩٢٠) فالتجأ إلى بيت البطريرك غريغوريوس حداد، ثم تخفى لدى صديق في حماة حتى وشى به مخبر للفرنسيين، فزج به في خان، وعذب قبل أن يساق إلى سجن حمص، فسجن الديوان العرفي في زقاق البلاط في بيروت، فجزيرة أرواد التي لن تلبث أن تغدو المنفى الفرنسي الأول للوطنيين السوريين المقاومين.

كان ذلك الشاب قد رافق الوفد الذي ترأسه الشهيد يوسف العظمة إلى الشيخ صالح العلي لتنسيق الكفاح ضد الفرنسيين قبل احتلالهم دمشق. وكان النصيب المبكر للبدوي ما تقدم وامتد حتى ١٩٢٢، وفي هذه السنة، بعد المنفى، يلتقي الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي في دمشق، ويكتب قصيدته (يا شاعر التاج) معارضا قصيدة الزهاوي في الرمثية بين الإنجليز والعراقيين وتتتالى قصائد البدوي وقد أطلقه يوسف العيسى صاحب ومحرر جريدة ألف باء في المشهد الشعري باللقب الخالد: بدوي الجبل، هكذا جاءت أولا قصيدته التي تستلهم صيام المناضل الايرلندي مارك سوين عن الطعام حتى الموت احتجاجا على وجود الإنجليز في بلاده. وكان البدوي قد نقش على ذراعه في سجن أرواد الوشم التالي: (تذكار السجن الفرنسي). وتلي هذه القصيدة قصيدة (تلك الأقاليم الثلاثة) التي تؤبن المنفلوطي والألوسي في المجمع العلمي العربي في دمشق. وفي المجمع نفسه ينشد الشاعر بعد حين قصيدتيه (أهوى الشآم) و(تعالوا نعد الصيد). ويتعزز حضور الشاعر الشاب بصدور ديوانه الأول عام ١٩٢٩، ويعبر كبار الشعراء والكتاب عن غبطتهم وتقديرهم للموهبة والصوت الخاص ولألف الأصالة والمعاصرة، ويتواصل هذا التعبير ويتقد حينا بعد حينه والصدارة تفسح للبدوي، حتى يطغى زمن الجحود.

هكذا قال عبد ا لقادر المغربي في بدوي الجبل: الشاعر الذي تمرد على ناقوس التدرج. ولأن البدوي طلع حقا شاعرا كبيرا لقبه أمين نخلة (أمير الشعراء) ولقبة أكرم زعيتر (شاعر العربية) وقال فيه الجواهري نفسه: (أكبر شاعر عرف في هذا العصر بدوي الجبل، وشاعر آخر)، وما عني بالشاعر الآخر إلا نفسه. أما عبد الوهاب البياتى، رائد وعلم الشعر الحديث فقال: (من يكتب شعرا بعد بدوي الجبل سنرميه بحجر). ولا ينقطع في شعر البدوي مثل هذا القول منذ محمد وأحمد

كرد علي وبشارة الخوري وخليل مردم وعبد القادر مبارك ومصطفى الغلاييني والزهاوي القنصل ومحمد الحريري ومحمد عمران ومحمد جمال باروت.

أما حكاية الشاعر مع الطغيان فستتوالى فصولها في نهاية الثلاثينيات، حين يتصدى لتقسيم فرنسا لسورية، ومن ذلك إقامتها لدولة العلويين. ويضطر البدوي إلى الفرار إلى العراق عام ١٩٣٩ حيث يعمل مدرسا في معهد المعلمين. ويرسل من هناك قصيدته في هزيمة فرنسا أمام النازية، وتتعاقب الأجيال وهي تنشد من هذه القصيدة:

يا سامر الحي هل تعنيك شكوانا
رق الحديد وما رقوا لبلوانا
خل العتاب دموعا لا غناء بها
وعاتب القوم أشلاء ونيرانا
سمعت باريس تشكو زهو فاتحها
هلا تذكرت يا باريس شكوانا

وقد تسللت هذه القصيدة كما يذكر بعضهم إلى بورقيبة في منفاه.

عاد البدوي عام ١٩٤١، إلى سورية ليزجه الفرنسيون في قلعة كسب على الحدود الجديدة آنئذ بين تركيا وسوريا بعد اقتطاع لواء اسكندرون. ومن القلعة تلك يقاد الشاعر إلى الإقامة الجبرية في اللاذقية، حتى إذا رفعت عنه بعد سنة، أنشد في ذكرى إبراهيم هنانو قصيدته آلام:

أَلِفْتُ حرِّك لا شكوى ولا سهدُ
يا جمرةً في حنايا الصدر تتقدُ

وفي السنة التالية ينتخب نائبا في البرلمان السوري الأول بعد الاستقلال، وبعد سنة يرسل قصيدته (إيه حكيم الدهر) في ألفية المعري التي أقيم مهرجانها في حلب وشارك فيه طه حسين والمازني وشاعر حلب الكبير عمر أبو ريشة، ومما أنشد البدوي:

الدهر ملك للعبقرية وحدها
لا ملك جبار و لا سفاح
والكون في أسراره وكنوزه
للفكر لا لوغى ولا لسلاح
أعمى تلفتت العصور فما رأت
عند الشموس كنوره اللماح

وفيما يبدو أن الدهر أوفى للشاعر نكده، يعود فيجدده على يد حسني الزعيم قائد الانقلاب العسكري الأول في سوريا عام ١٩٤٩، فيفر البدوي إلى بيروت. ومع انقلاب عسكري جديد قاده أديب الشيشكلي يتجدد فرار الشاعر. وفي تلك السنة (١٩٥٣) يشارك في حفل تتويج الملك فيصل الثاني في بغداد بقصيدته (يا وحشة الثأر) وتمنحه الحكومة العراقية وسام الاستحقاق، فيعد ذلك رشوة، ويرفض استلام الوسام.

بذهاب الانقلابيين يتقلب بدوي الجبل بين الوزارة وعضوية البرلمان حتى آثر السلامة وغادر البلاد عام ١٩٥٦، على الرغم من أنه لم يشارك ــ كما يصحح ابنه ما هو شائع ــ في المؤامرة العراقية الانقلابية التي جرى توقيتها مع العدوان الثلاثي على مصر.

وسيطول المنفى هذه المرة بالشاعر بين بيروت واستامبول وروما وفيينا وجنيف. ولن تسمح له حكومة الانفصال بالعودة حتى تنتهي الانتخابات البرلمانية، لتفوت عليه فرصة خوضها، وعما قليل، بعد الإطاحة بالحكم الانفصالي، يؤثر

الشاعر السلامة صيف ١٩٦٣ ويعود إلى فيينا. وفي المنفى المتجدد ينشد قصيدته (البلبل الغريب) ومنها هذا الوله الحارق:

وأعشق برق الشام إن كان ممطرا
حنونا بسقياه وإن كان خلبا
سقى الله عند اللاذقية شاطئا
مراحا لأحلامي ومغنى وملعبا
وجاد ثرى الشهباء عطرا كأنه
على القبر من قلبي أريق وذوبا
وحيا فلم يخطىء حماة غمامه
ورق لحمص العيش ريان طيبا
ونضر في حوران سهلا وشاهقا
وباكر بالنعمى غنيا ومتربا
وجلجل في أرض الجزيرة صيب
يزاحم في السقيا وفي الحسن صيبا

تتصادى هذه القصيدة لدى شاعر الشام شفيق جبري فيكتب (بلابل دوح)، ويكون بدوي الجبل قد حط في جنيف، فتتصادى لديه قصيدة جبري في قصيدته (حنين الغريب) التي يهديها إلى بحيرة جنيف، ومنها:

وفاء كمزن الغوطتين كريم
وحب كنعماء الشآم قديم
تطوحني الأسفار شرقا ومغربا
ولكن قلبي في الشآم مقيم
ويا رب تدري الشام أني أحبها
وأفنى وحبي للشآم يدوم

على أن النكد الأكبر الذي لا يفتأ يطلع به الدهر على الشاعر كان إثر قصيدته (من وحي الهزيمة) التي كتب بعد هزيمة ١٩٦٧ في مائة وثلاثة وستين بيتاً وكان قد عاد إلى البلاد ـ ومنها:

هل درت عدن أن مسجدها الأقصى
مكان من أهله مهجور

فاعتدى عليه بالسكين وهو يمارس رياضة السير الصباحية، واختطف طويلا إلى أن رمي وهو يحتضر في أحد المستشفيات، وظل يصارع الموت أربعين يوما. ويذكر أكرم جميل قنبس في كتابه (بدوي الجبل شاعر العربية والعرب) ومحمد جمال باروت في تقديمه لباقة من شعر البدوي ستصدر عن دار المدى، أن الفضل في إنقاذ الشاعر من خاطفيه كان للرئيس حافظ الأسد الذي كان وزيرا للدفاع آنئذ. كما تشير الأصابع في هذا السياق إلى عبد الكريم الجندي المسئول المخابراتي الذي لم يلبث أن انتحر في ظروف غامضة.

ثغرات وتناقضات

صدرت أعمال بدوي الجبل الكاملة في ديوان عن دار العودة في بيروت عام ١٩٧٨. وقبل ذلك بعشر سنين كان مدحت عكاش قد أصدر مختارات من شعر البدوي تتصدرها مقدمة لعكاش ولسوف تصدر عما قريب مختارات أخرى قدم لها كما ذكرت محمد جمال باروت، وقد تفضل ابن الشاعر (أحمد) بتصحيح بعض المعلومات مما زودت به باروت، ومن ذلك أن الديوان الصادر عام ١٩٧٨ يضم أكثر أعمال الشاعر وليس كلها، وبالتالي فمازال من شعره ما ينتظر الظهور. ولعل صنيع باروت أن يغدو المرجع الوثائقي الأحدث والأكمل بعد تصحيحات ابن الشاعر، وليس مقدمة أكرم زعيتر للديوان الصادر عن دار

العودة على ثرائها ودقتها.

وعلى الرغم مما قدم سامي الدهان وسامي الكيالي ومحمد الخطيب ومدحت عكاش وهاني الخير وأكرم جميل قنبس ومحمد جمال باروت، كذلك إشارات باتريك سيل وخالد العظم، وسواهم أقل القليل، على الرغم من ذلك فإن شعر بدوي الجبل لايزال ينتظر الجهود التي تتقراه وتنصفه.

وقد يبدو مناقضا وطريفا في آن أن أسوق هنا أنى نشأت في أسرة فقيرة ومتدينة تجل بدوي الجبل ووالده الشيخ سليمان الأحمد ـ من رواد المجمع العلمي العربي بدمشق ولقد أتيح لي أن أسترق النظر للشاعر مرتين: الأولى في بيت قريب من بيت جدي في قرية البودي أثناء جولة انتخابية عام ١٩٥٤ وكنت في التاسعة، وأثناء استقباله في موكب عودته من المنفى أيام الانفصال. وكان جدي قد جعل الطفل الذي كان يحفظ شعر البدوي، وبخاصة قصيدته: سقوط باريس، فتتنغم بهذا الشعر روحي. وعلى الرغم من تعثري الدائم بالحفظ، ظللت أمتلىء بقصائد: الكعبة الزهراء ـ ابتهالات ـ البلبل الغريب ـ حنين الغريب ـ خالقة ـ من وحي الهزيمة، وبخاصة خمسينيته التي يقول فيها:

أتسألين عن الخمسين ما فعلت؟
يبلى الشباب ولا تبلى سجاياه
يبقى الشباب نديا في خمائله
فلم يشب قلبه من شاب فوداه

وهكذا إذن لم يكن في نشأتي الأولى سوى إجلال الشاعر والتدلّه بشعره. لكنني حينما كتبت روايتي (هزائم مبكرة) في منتصف الثمانينيات، وعدت فيها إلى شطر من حياتي في الخمسينيات ومطلع الستينيات، محاولا كتابة رواية «سيرة» جاء البدوي في صورة ذلك الشاعر الزعيم الذي لم يذكر اسمه، ويبدو والد خليل (راوي الرواية وبطلها) من تابعي الشاعر، فيلجأ إليه ليدبر للابن وظيفة، فيما خليل يرفض أن يقبل يد الزعيم، ولا يرى فيه إلا واحدا من ظلال الماضي التي ينشد لها تحطيما في هبة بديلة تختلط فيها الناصرية بالبعثية بسواهما، وما كنت لأستفيض في ذلك لولا ما أحسب ما فيه من إشارات إلى تعقيد تكون الشخصية الروائية في تكوين الكاتب وفي تكوين الرواية، وإلى تعقيد ما بين الرواية والسيرة، وهو التعقيد الذي لا يخلو من التناقض ومن الطرافة أحيانا، وتؤسسه ثقافة واختيارات الكاتب وقراءته للماضي.

ومن هنا يهمني أن أصل إلى أن مثل هذه القراءة التي تتوخى تأسيس المستقبل في لحظتي الماضي والحاضر، لا ينبغي أن تكون منبهرة ولا جاحدة، كما لا ينبغي أن تنيخ تحت ضغط الأيديولوجيا، سواء على النحو الذي يتباكى اليوم على مجد ما كان في سوريا منذ نصف قرن مثلا ـ وحيث اقتطعت اسكندرون وفلسطين ـ أم على النحو الذي ينكر على شاعر مثل بدوي الجبل شاعريته، أسوة بنكران بعض من ممارساته السياسية أو كثير من انتماءاته.

الشام والحب

ولد بدوي الجبل في قرية ديفه. وظل يؤثرها حتى على بحيرة جنيف وجمال سويسرا، كما سوف يقول ـ وقد نيف على السبعين ـ في حوار الشاعر محمد عمران

معه، ولئن كان هذا الإيثار متوقعا، فما يلفت في شعر بدوي الجبل على نحو خاص جدا ذلك الوله الآخر والأكبر بالشام، فلا ديفه ولا سواها، بل هي الشام بما تومىء إليه: دمشق ــ سوريا، ولقد مرت بنا نفحات من هذا الوله في قصيدتى (البلبل الغريب، حنين الغريب)، والبدوي هو من قال أيضا:

يا شام يا لدة الخلود
وضم مجد كما انتساب

وهو من جعلها قسما:

حلفت بالشام هذا القلب ما همدا
عندي بقايا من الجمر الذي اتقدا

ولعل أحدا يسمي هنا الوجد بالفضاء الذي يعني أيضا جسدا وروحا. ولعل أحدا يتقرى في الوله أو الوجد أو الفضاء صوفية ما، فلا يخطىء، إذ نشأ الشاعر في بيئة صوفية تنتسب إلى الطريقة الجنبلانية، ويقول محمد جمال باروت: إن صياغة هذه الطريقة تعود إلى النصف الأول من القرن العاشر الميلادي على يد الحسين أبي عبدالله الخصيبي شيخ سيف الدولة الحمداني ومؤدبه، وثمة من يضيف أن هذا المؤسس هو شيخ أبي فراس الحمداني والمتنبي أيضا. وفي حوار محمد عمران مع بدوي الجبل (الملحق الثقافي لجريدة الثورة بدمشق ١١/٣/١٩٧٦) يؤكد البدوي: «أنا صوفي ونشأتي كانت صوفية». وينجلي هذا فيما يردف من فهم فلسفي للزمن ولتحولات الإنسان.

هذا الوله أو الوجد أو الفضاء بالوشاح الصوفي يلفح وينفح أيضا شعر الشاعر في العروبة والوحدة والقومية والوطنية، وهو من قال في تونس وفلسطين:

دم بتونس لم يثأر له ودم
بالقدس ـ هان على الأيام ـ لاهانا

وهو من قال في لبنان وسوريا:

ما في اتحادهما تالله من عجب
هذا الفراق لعمري منتهى العجب

ومن قال في العراق والشام:

نح ما تشاء على العراق
فإنني بالشام نائح

ولعل أحدا يتذكر اليوم مرثيته لرياض الصلح، ومنها:

أرز لبنان أيكة في ذرانا
والفراتان ماؤنا والنيل

وبدوي الجبل هو الذي بكى مبكرا مزق العروبة والوحدة والقومية والوطن، فلم تكفه الصيحة: وأضيعة الوطن الصغير، فقال:

تهللت أمتي حتى غدت أمما
وزوّر الوطن المسلوب أوطانا

وتتوكد هذه العلامة لشعر الشاعر في قصيدتيه (ابتهالات، الكعبة الزهراء) وفي إيمانيته وحجته وجملة إسلاميته، مثلما تتوكد في أغلب تجليات المرأة والخمرة في شعره، من قصيدة (خالقة) إلى قصيدة (اللهب القدسي) التي نسبتها مجلة الهلال إلى سيدة حين نشرتها، ثم عادت

فصححت الخطأ. وسوى هاتين القصيدتين الكثير مما يومض هنا، وبخاصة قصيدته (الحب والله)، ومنها:

قلبي وللشقرة المغناج لهفته
ليت الحنين الذي أضناه أفناه
مدله فيك ما فجر ونجمته
موله فيك ما قيس وليلاه
أنت السراب عذاب وقده وردى
وتؤنس العين أفياء وأمواه

ولا بأس هنا من الاستطراد إلى ما ذكر الشاعر في حوار محمد عمران معه من أن لمثل هذه القصائد ملهمات، إلا أن زوجه التي أحب وهو في السادسة عشرة، هي الملهمة الأولى، وما عدا حبها لم يكن غير حب عابر، فأين في ذلك سر الشقرة التي لا تفتأ تلون قصائده؟ أين هو إذن سر قصيدة (الدمية المحطمة)؟

الشعر:

وأحسب أن من هذا القبيل أيضا ما يدفق به شعر بدوي الجبل في الشعر وفي الذات - كيلا نردد هنا الكلمة الأليفة: الفخر، ولأن ما أفضى به الشاعر عن ذلك ظل نادرا تأتي أهمية العودة إلى الحوار المذكور معه، حيث تتردد مفردات الكشف والإشراق، وحيث يتحرز البدوي على الخيال «أحسه ولا أؤمن به» مضيفا: «الإيمان أرفع من الإحساس».

وفي هذا الحوار يبدو الشعر الأصيل له هو: «ما يدخل إلى أعماق النفس الإنسانية ويجلوها واضحة شاعر طروبة نشوى، وسامعها يطرب بها، لكنه لا يعرف أسرارها كلها». كما يبدو الشعر الأصيل والحقيقي لبدوي الجبل فيما أسرار الكون والنفس. وعلى الرغم من الحذق والتفرد اللذين عرف بهما فيما يخص القافية والوزن، نسمعه يقول:

يظنون أن الشعر وزن وطالما
قرأت من الأشعار ما خالف الوزنا

ويقول:

أنا أبكي لكل قيد فأبكي
لقريضي تفله الأوزان

فهل يكفي ذلك ليؤثر على الجوهر الشعري في تجربة بدوي ومعاناته الإبداعية ضمن النسق الكلاسيكي؟ وهل يساعد على ذلك أن نتمعن فيما ساق في أعلام الشعر الكلاسيكي، سواء ممن تشرب الشاعر تراثهم صغيرا، أو ممن عاصر؟

لقد رأى البدوي أن شوقي سبق البوصيري وابن زيدون في معارضته لهما، وإن قصّر في معارضته لسينية البحتري، ولقد عارض البدوي نفسه قصيدة شوقي في (زحلة) عام ١٩٢٥، ونشرت جريدة (الأحرار) القصيدتين تحت عنوان (لبنان بين شاعرين)، ولم يلبث أن التقى إثر ذلك ابن العشرين بأمير الشعراء.

أما حافظ إبراهيم فيرى فيه بدوي الجبل شاعرا عاديا، فيما يرى خليل مطران متلافا في الشعر كما في المال. ويرى بشارة الخوري شاعرا عظيما عندما يريد نفسه، لكنه يهبط حين ينظم ليرضي، ونديم محمد الذي كان يمضي في تيار شعري آخر، يراه بدوي الجبل شاعرا من أعلى طراز، على الرغم مما كان

بين شعريتهما وتياريهما من تمايز وصراع. ولو مضينا هنا أبعد، فسوف نرى بدوي الجبل ينفي تأثره بأبي تمام والمتنبي والشريف الرضي، مجاهرا بإعجابه بهم، ومضيفا أن بوسعك أن تحذف من شعر المتنبي كثيرا، فيما ليس في شعر الشريف الرضي سقط «لكن رفيع المتنبي لا يلحق به الشريف الرضي».

ولعل خير ما نختتم به هو هذا الذي قدم به محمد عمران لحواره مع البدوي، فقال: «في الذاكرة تاريخ من الشعر: على غلافه الأول ملك في الصحراء ضليل، على غلافه الأخير بدوي يطل من قمة الجبل. بدوي، إنما في ترف أناقة العشرين، تحت الثوب عبق الرمل، تحته النول الذي غزل ديوان الشعر العربي».

ولكن ما نفعل بالزمن المنكود بالطغيان والجحود؟ هل يكفي أن نلهج مع بدوي الجبل:

ضمت محبتنا الأشتات واتسعت
تحنو على الكون أجناسا وأديانا
وكل ذنب سوى الطغيان ننزله
على جوانحنا حبا وغفرانا

أندريه جيد
وتجربة النقد الأدبي (2)

د. زبيدة قاضي
قسم اللغة
الفرنسية -
جامعة حلب -
سوريا

نقد تعاطف وإبداع

«لأنه كان دائما من الأسهل بالنسبة لي أن أختار أو أدفع باسم الآخرين بدلا من اسمي الشخصي، ويبدو لي دائما أنني أفتقر إذا التزمت بحدودي، فأنا أقبل عن طيب خاطر أن لا يكون لي وجود محدد تماما، إذا كان للمخلوقات التي أبدعها وأستخلصها من نفسي وجود»(١).

يجدر بنا أن نقول منذ البداية، إن النقد الأدبي، لم يكن ولن يكون أبدا حياديا، فهو يترك كل أشكال الخلق الفني تعيش وتترعرع إلى جانبه، ويمتص تجارب الحياة ومتطلباتها، ولذا فثمة روابط عميقة لا ريب فيها بين الفكر النقدي والحساسية الفنية والأخلاقية في أغلب النفوس المخصصة للأعمال الدقيقة. ويعتبر أندريه جيد واحدا منها، ونشاطه في مجال النقد الأدبي صورة كاملة لذلك النقد الإبداعي الحي.

إن أفضل أنواع النقد هو الذي يقوم على التعاطف بالشعور الذي يساعد الناقد في تبني الحركة الإبداعية للعمل. فالتعاطف سمح لجيد بأن يؤخذ بشخصيات تتناقض بعمق مع شخصيته. وقد كان يتناول الفكر العميق للآخر بفضول يقظ، مفسحا له المجال الأكثر ملاءمة لتفتحه. وكانت تسيطر على حياته كلها وعلى أعماله تلك القدرة العجيبة على التعاطف المدفوعة أحيانا إلى «اللاشخصنة» حسب تعبير روجيه مارتان دوجار ROGER MARTIN DU GARD، وإلى ما ندعوه بنقد المشاركة. كتب جيد يقول:

«حين تسكنني شخصية تجبرني «ملكتي الشعرية النبيلة» (كما كان يقول مالارميه MALLARAME) على إعطائها حياة، أدين لها ولا أنتمي إلى جانب آخر: فأنا معها، وأنا هي. أترك لنفسي تنقاد بها إلى حيث لا أصل من ذاتي. سواء أكانت تلك الشخصية شخصية اللاأخلاقي أم أليسا أم كاندور أم شاؤول أم الخوري في «السمفونية الرعوية» أم ادوار في «مزيفو النقود» أم إيفلين أو لافكاديو».(٢).

إن تلك الطريقة في رسم شخصية متخيلة شجعت جيد على الهروب من حياته في مؤلفاته الأدبية، إلى درجة شعر فيها أنه تخلص من واجب العودة إلى ذاته.

وفي نقده، يتجلى ذلك الشعور بالتعاطف الحميم وبالاتحاد بين الناقد والكاتب المختار في كل مكان. فأي مثال أفضل من مثال جيد يسعى إلى إثبات أن الموضوع لا يوجد إلا بالصدى الذي يجده في أعماق نفس ذلك الذي يهتم به! إنها مسألة انسجام علينا أن نبحث عنها، وتوافق خفي علينا اكتشافه بين روحين اتحد قدرهما لفترة معينة. كتب جيد:

«لا يخفق قلبي إلا بالتعاطف؛ ولا أعيش إلا بالغير؛ أستطيع القول بالتفويض (بالوكالة) وكعقد قران، لا أشعر بنفسي أبدا أعيش بشدة إلا عندما أهرب من نفسي لأصبح أي شخص آخر»(٣).

إنه نقد إبداعي لا يكون بتكرار أفكار وتقنيات مدونة سابقا، بل يكون بإحيائها من جديد وإضفاء حماسة جديدة عليها. فحيث توجد الحماسة والصدق «صدق التواصل»، يوجد الخلق. في هذه الحالة، يفترض الناقد أن العمل الأدبي ليس منتهيا، ولكنه في طور الإنهاء، ويعني ذلك أنه يدخل في السير الخلاق ويولد العبقرية. يعطي كتاب جيد عن دوستويفسكي مثالا على ذلك النقد الإبداعي.

«فالنقد الإبداعي ـ كما كتب تيبوديه THIBAUDET ـ هو ذلك النقد الذي لا يستند إلى عمل أدبي كامل إلاّ ليقلّبه ويتمكن منه بكل الطرق ليخصبه ويغرّ به يجعل منه نقطة انطلاق لخلق عبقري يبقى مع ذلك إلى النهاية ممتزجا بالنقد. ولقد تحقق ذلك النقد على الأقل مرة

واحدة مع أفلاطون في نقده لمسرحية [فيدر]»(٤).

يرى بعض النقاد أن أندريه جيد يحمل موهبة النقد تلك، وربما كان الوحيد من نقاد عصره الذي يمتلك أكثر من وسيلة ليصبح خليفة سانت بوف - SAINTE) (BEUVE. نحن نعتبر ذلك الرأي مفرطا، لأنه لم يكن لجيد منهج نقدي محدد وثابت كما كان الحال عند سانت بوف، ومع ذلك فهناك بعض الملامح المشتركة لدى هذين الناقدين كالاهتمام الذي يحمله الاثنان لـ «الأنا» العبقرية وفكرة الاتحاد بها. قد يرى آخرون نقطة تشابه أخرى كالتوازن بين الحس النقدي والإحساس الديني، وهو تقليد بدأ مع سلفهما مونتيني MONTAIGNE.

لم يكن لجيد مبادىء صارمة، ولم يكن يخضع لمذهب ما، بل كان يخضع لحساسيةوذوق، وكان يقبل الأفكار الجديدة بمرونة. ومع ذلك فنشاطه النقدي لم يكن مجرد لعبة مسلية، بل كان تمرينا صادقا للحكم، ونقدا رشيدا. لأن الاتحاد مع الكاتب كان وسيلة إدراك لمبدأ «اعرف ذاتك» في ضوء مثل أعلى جمالي وشخصي لبى باستمرار متطلبات الفن الشامل. ومن هنا نشأ ولعه بالكمال الكلاسيكي. كتب رامون فيرنانديز RAMON FERNANDEZ:

«ليس جيد أديبا فنانا فقط، بل هو واحد من النقاد الأكثر تسلحا. وتقابل كل تنوع في طبيعته فكرة محددة بدقة، نوع من نكهة النقد تحمي الجزء الحساس ضد الهجمات الخارجية»(٥).

البعد الإنساني لنقد جيد: تأثر وتأثير

في بحثه الطويل عن الإنسان وعن صدقه، طالب أندريه جيد بالحق في الاختلاف وذلك بدءا من الاختلاف مع نفسه وميله للاتجاه نحو الآخر. فالتعاطف يجيب على ولع جيد بالجديد والغريب. فإذا كان المرء مشدودا إلى «البعد» فذلك يعني أن يقبل نداء التغريب، وأن يذهب نحو المجهول ونحو المغامرة. والنموذج المثالي للمغامرة هو ألف ليلة وليلة ومغامرات السندباد البحري. إن ذلك الاستعداد لاستقبال الجديد عند جيد هو الدليل على سعة الأفق، وهو ضروري في النشاط النقدي. كتب تيبوديه في هذا المجال:

«إن من كان قادرا على الاحساس بكثير من المتع المختلفة هو وحده الجدير بتقديرها. وكذلك الأمر بالنسبة للذوق. ينطوي الذوق على التنوع والثقافة وإمكانية المقارنة والاعتياد عليها»(٦).

إذا عاش المرء في «البعيد» فإنه يقبل ألا يكون في أي مكان: إنه التناقض الأساسي الذي دفع جيد لمواجهة كتاب «المجتثون» (LES DERACINES) لموريس باريس MAURICE BARRES.

إن المرء المرتبط بجذوره يقبل أن يكون محددا بمجتمع مغلق، وتقاليد ثابتة، أما إذا تقبل المرء اجتثاثه فهو، على العكس من ذلك، يقبل أن يكون في تطور مستمر. كتب جيد:

«أنا لا أكون أبدا، بل أصبح».

في أثناء بحثه الشغف عن شخصه الحقيقي، عاش جيد حياة تائهة، وقبل أن يضيع ذاته من أجل أن يجدها من جديد، حسب قول التوراة. وذلك يعني من الناحية الثقافية، أن يجد ذاته باكتشاف ما هو أجنبي، وأن يصبح ذلك المواطن العالي الذي كان يثير الرعب في اليمين الوطني.

وهكذا حمله ذوقه نحو كتاب كفيلدينغ (FIELDING) ودوفو (DEFOE) ونيتشه (NIETZSCHE) ودوستويفسكي (DOSTOIEVSKY) وبليك (BLAKE).

خلافا لموريس باريس مشرع فكرة الانغراس في أرض الأجداد، كان جيد امرءا لا جذور له، أو بتحديد أكثر، كان جيد ذلك الذي يستخدم حتمية العرق والوسط ليشرح صراعه الداخلي الذي لا يحُل إلا بالسفر والعمل الأدبي. ففي مقالته عن «النورماندي واللانغدوك الأدنى» (LA NORMANDIE ET LE BAS LANGUEDOC) في عام ١٩٠٢، عالج فكرة التناقض والحوار في نفسه بين العائلتين، عائلة أبيه وعائلة أمه. وفي مقالته «حول المجتثون» (APROPOS DES DERACINES) التي كتبها عام ١٨٩٧، والموجهة إلى باريس كتب يقول:

«ولدت في باريس من أب أوزيسي (من UZES)وأم نورماندية، فأين تريدني يا سيد باريس BARRES أن أغرس؟»(٧).

لا يقدم جيد نفسه كـ «مجتث» بل كرجل شبيه بفرنسا ذات الجذور المتعددة، فرنسا تنظم غناها وتعدديتة تراثها بالسعي إلى وحدة وانسجام أسمى بكثير من تحدد الفكر بمناطق؛ وبالسعي نحو عبقرية شاملة. فالأعمال الأدبية تكون أكثر كمالا كلما كانت أكثر انسانية وكلما كانت نابعة من التربة والجذور التي يحملها الفرد في نفسه. أظهر جيد ذلك الانتماء إلى فرنسا ذات الجذور المتعددة، وخاصة في مجال الأدب والفن، ولهذا جعل من نفسه مدافعا عن الكلاسيكية ثم أعلن أن على الفن أن يكون أداة تعبير النخبة. وهو يعرف الكلاسيكية بأنها ليست الخضوع لضغط خارجي، بل انتصار القياس والذكاء والجمال؛ وهي صفات فرنسية على وجه الخصوص، وهذا يعبر عن انتماء جيد إلى التقاليد. ومع ذلك فإن الاعتراف بالجذور المتعددة والغذاء الثقافي المتنوع يبقى ذريعة للتعبير عن آرائه في الفن والأخلاق؛ وهما نقطتان وثيقتا الصلة، كل منهما بالأخرى؛ لأن علم الأخلاق «متعلق بعلم الجمال».

يصر جيد قبل كل شيء على التأكيد بأنه «فكر حر»، يكافح من أجل «الفكرة اللاملتزمة» التي هي في حركة مستمرة باتجاه الجديد. ومن هنا نشأ اهتمامه بالآداب الأجنبية. وقد رحب جيد بالتأثيرات الخارجية وكان الكاتب الأكثر استعدادا لتقبلها والإحساس بها، ليدمجها في فكره الخاص. إلا أنه في التأثيرات عن الجزء الذي يناسب حاجته، مثله كمثل نحلات مونتيني. كتب جيد في هذا:

«كانت روحي نزلا مفتوحا على مفترق طرق، من يريد أن يدخله دخله. جعلت من نفسي لين العريكة بالتراضي، شاغرا بكل حواسي، يقظا، مصغيا لدرجة لا أملك فيها فكرة شخصية؛ لاقطا كل انفعال عابر وذي رد فعل طفيف جدا، لدرجة أنني لم أعد أعتبر شيئا سيئا، بدلا من اعتراضي على شيء ما»(٨).

ذلك يقودنا إلى العودة إلى مسألة هامة في نقد جيد، مسألة «المواطنة العالمية». لقد أثيرت تلك المشكلة في بدايةهذا القرن مع «اجتياح»الآداب الأجنبية لفرنسا.

كانت كلمة «اجتياح» هي الكلمة التي استخدمها بعض المفكرين المحافظين للتعبير عن ظاهرة بدأت بترجمة الأدباء الروس كتولستوي ودوستويفسكي إلى

اللغة الفرنسية عام ١٨٨٥. وبعد الموضة (الموجة) الروسية، كانت الموضة النروجية مع إيبسن (IBSEN)، وبعدها كانت الموضة الدانماركية. وبدأ استيراد الأفكار الألمانية بفلسفة نيتشه، لأن فلسفة شوبنهور (SCHOPENHAUER) كانت قد أصبحت قديمة جدا. وترسخت دعائم تلك «المواطنية العالمية الأدبية» بالمواطنية العالمية» الفنية؛ فالموسيقا كانت لفاغنر (WAGNER) وعلم الجمال لراسكين (RUSKIN) وكان الأثاث إنكليزيا والديكور يابانيا. وما كان بعضهم يجده خطرا، كان جيد يجده إغناء للفكر الفرنسي. لأننا لن نتمكن دون حماقة من استبعاد الأعمال الأجنبية وتجاهل ما يمكن أن يحمله تأثيرها من فائدة؛ وهكذا فالأدب بحاجة إلى تجديد، وإلى عناصر خارجية ليغني بها؛ وتاريخ الأدب الفرنسي يعج بالمراجع الأجنبية.

إن دراسة التأثيرات الأجنبية التي تؤثر في ولادة أدب ما وتطوره تحتوي صعوبات هامة. لأننا قبل أن نحدد تلك التأثيرات الخارجية، علينا أن نحدد بدقة الملامح المميزة لذلك الأدب وحدوده. وما إن نتناول المسألة الوطنية حتى تظهر مشاكل لا حصر لها.

ان يكون المرء ذاته، ذلك هو الجواب الكبير على مسألة «المواطنية العالمية» في الأدب، ويمكن بعدها أن يكون لأدب ما اهتمام وفضول تجاه الآداب الأخرى، دون أن يترك تلك الآداب تمتصه. فإذا أراد أدب ما أن يعيش، عليه أن يحترم الجانبين؛ عليه أن يكون وطنيا ليكون إنسانا وألا يدفع عنه شيئا مما تحمله الآداب الأخرى. فإذا ما دفع ما هو أجنبي فذلك يعني في الناحية الفكرية أن يتهم بالضعف. وقد كان يقال بأن «كل الأغذية جيدة للمعدة التي تعرف كيف تهضمها»؛ وبالتالي فإن كل التأثيرات جيدة بالنسبة للفنانين أصحاب الموهبة الذين يعرفون كيف يجعلونها تخدم أعمالهم. إن كل التأثيرات جيدة، ولكن علينا أن نعرف كيف نختار: ذلك هو الدرس الذي يمكن أن نستخلصه من أفكار جيد. إن بعض الكتاب يتقبلون كل تأثير دون جدال، لأنهم ضعفاء لا يقومون سوى بتكرار ما سبق أن قاله الآخرون. ومن هنا نشأت مسألة التقليد والأصالة المرتبطة بفكرة التأثير التي أثارها جيد في أماكن عدة من أعماله النقدية. والتأثير يدعونا إلى السفر وهو وحده الذي يقودنا نحو طرق العالم الواسع.

قام جيد باختياره فآثر السفر، وكان القسم الرئيسي من أعماله النقدية مخصصا لدراسة الكتاب الأجانب. ولدراسة الأجانب أسباب عامة وحقيقية بالنسبة لكل إنسان متحضر، وهي تمس مشاكل مازالت الإنسانية تبحث عن حل لها باستمرار وثبات منذ قرون طويلة.

فالآداب تعكس حياة الشعوب وفكرها في كل زمان ومكان، وتعنى دراستها الفكرة التي يمكن أن نصوغها بالكلمات التالية:

«أنا إنسان وأعتقد أنه لا شيء مما هو إنساني غريب علي»

والآداب تمس مسائل نهتم بها جميعا، بعيدا عن أية دراسة. ولا شيء أصدق من أنها يمكن أن تصبح بالنسبة لنا هدفا لأبحاث أكثر شخصية. إذ قام كاتب ما بالدراسات تلك، فستسمح له بمضاعفة اهتمامه لأنه ينطلق من وجهة نظر عامة جدا، من حركة تطور أفكار الآخرين ومبادئهم، وهو غرض ضروري لكل رجل أدب.

تنشأ من أهمية موضوع كهذا صعوبة معالجته، وذلك لأنه يمس مسائل واسعة جدا وذات أهمية خاصة. لكننا لن نؤكد وجهة النظر العامة تلك، وذلك بالتحديد لأنها عامة جدا؛ نستطيع فقط أن نقول إن دراسة الكتّاب الأجانب، بالإضافة إلى قيمتها الإنسانية، تمثل بالنسبة لجيد اهتماما خاصا، وتسمح له بتأكيد أفكاره. ونحن نجد في أعماله النقدية تمجيدا للاتصالات مع الأجانب ورغبة في التعرض للتأثيرات الخارجية. لقد كان الاستقبال لفكرته الرئيسية لمحاضرته عن التأثير في الأدب عام ١٩٠٠ (L'IN- FLUENCE EN LITTERA- TURE)، وكان جوتيه حاضرا في الأمثلة التي اختارها جيد كدليل على مسألة التأثير. ومنذ ذلك الحين، لم يعد من الممكن التحدث عن جيد دون ذكر كلمة «تأثير» مباشرة؛ وكل عمل له هو دعوة مباشرة أو غير مباشرة إلى التأثر. فعمله النقدي في عمقه هو بشكل خاص «مرافعة من أجل تأثر مدرك بذكاء»، حسب رأي هنري بير (HENRI PEYRE)(٩).

يعتبر جيد، إذن، رجل تأثيرات، وقد امتص وحوّل ونشر عددا كبيرا من التأثيرات. ونفهم كلمة «جيدي» (نسبة إلى جيد) بهذا المعنى. كان هدفه الوحيد هو الإحساس بالأشياء وتعلمها ونقلها للأجيال القادمة. وقد لعبت اللقاءات دورا كبيرا في تطور شخصيته وفي حياته وأعماله. وقد عرف كيف يجد ـ وفي اللحظة المناسبة ـ ما يناسبه ويوافق تطوره. لم يكن كل لقاء سوى إمكانية جديدة للانطلاق وإيجاد فكره الخاص بشكل حقيقي أكثر.

العلاقة بين الناقد والعمل الأدبي والإبداع

وضع جيد أعمق ما في نفسه في أعماله النقدية، وهي تقدم له إمكانية ضبط حساسيته وتوضيحها ورسمها، وإظهار حساسية الآخر، وتسمح له بمعرفة ذاته بواسطة شخصية وسيط. إنها ذريعة لطرح أفكاره، وهي ذريعة شرعية»، حسب تعبير رولان بارت R. BARTHESالذي كتب: «إن أعمال أندريه جيد هي سلسلة لا يمكن أن نفلت منها حلقة»(١٠)كانت ملاحظاته عن الكتاب ذات نظرة ثاقبة «مقصورة على الخلاقين»، لأنه كان يملك موهبة المبدع؛ وهو روائي، لم يفقد أبدا ضمير الناقد.

يظهر نشاطه النقدي الجانب «الفظ» لجيد الفنان، المختلف عن الكاتب. ونرى في هذا النشاط استقلال الفكر والحماسة للأعمال الأصلية، و«الشراسة» تجاه ما لا يعجبه. إن لجيد مزاج التناقض ومتعة الحكم الشخصي حيث تكون الحقيقة بعيدة عن الأحكام النهائية. فجيد «متعدد»، ونقده مسامرة ولعب، لكنها أيضا «محنة فنان»، فهي تساعده في أن يتجنب «ضلال الطريق» وأن يجد طريقه الخاص، ولقاؤه مع أوسكار وايلد (OS- CAR WILDE) كان أكبر مثال على ذلك. كما أن نقده عمل يسبق النص "PRE - TEXTE" بالإضافة إلى كونه ذريعة "PRETEXTE" للتعبير عن أفكاره. واكتشاف النقد المسرحي يعطي مثالا حيا عن هذا الجانب في فكر جيد. كتب بيتر شنيدر (PETER SCHNYDER) في ذلك:

«إن نقد جيد مكتوب بلغة حية وسريعة، وبلهجة مؤكدة أحيانا، ومثيرة

ودون تنازل في أحيان أخرى. وهو مؤلف من تعليقات مقتضبة أقرب إلى الاستطراد والوقائع منها إلى التحليل المنهجي. وهو نقد غير منظم، دون طريقة بحث إذا لم نقل دون منهج؛ انطباعي إذا أردنا، لكنه نقد مبدع»(١١).

تكمن في هذا النقد عناصر التجدد عند جيد المبدع، وقد ضاع فيه مثلا أعلى جماليا أصبح منذ ذلك الحين يؤثر في أعماله في المستقبل. وهنا نتحدث عن تأثير الأعمال على الأديب. كتب برغسون (BERGSON):

«لدينا الحق في أن نقول بأن ما نقوم به يتعلق بما نحن عليه؛ ولكن يجب أن نضيف أن ما نقوم به، هو بشكل ما، خلق لذاتنا باستمرار»(١٢).

يؤثر العمل في الأديب في كل مرحلة من مراحل تحقيقه، ويمكن أن يدفعه إلى تصرفات جديدة. «يعمل المرء وبعمله يغير ذاته»؛ وقد ذكر جيد ذلك التأثير في أماكن عدة من مذكراته (JOURNAL)، كتب عام ١٨٩٣:.

«أردت أن أشير في «محاولة الحب» إلى تأثير الكتاب على من يكتبه، وذلك أثناء فترة الكتابة ذاتها. لأنها عندما تخرج منا تغيرنا، وتبدل سير حياتنا.. فأعمالنا تؤثر فينا بمفعول رجعي»(١٣).

وهذا ما يسميه جيد بـ «الصدق المقلوب» عند الفنان: إذ عليه أن لا يروي حياته كما عاشها، ولكن أن يعيشها كما يرويها. وأن تكون الصورة التي يرسمها عن ذاته هي حياته، وأن يتحد مع الصورة المثالية التي يتمنى، وأن يكون كما يريد. وأما عن النقد بالتحديد، فإن ملاحظاته عن الكتاب لا تعبر بالضرورة عن أفكار وجدت سابقا في أعماله الروائية؛ لكنها تعبر عن مثل أعلى جمالي يهدف إلى تحقيقه في الأعمال القادمة.

من التناقض إلى مصالحة الأضداد

وجه إلى جيد اللوم بسبب فكره المتردد والغامض، لكن ذلك الاستعداد لتقبل كل الأفكار ليس «جنونا» حقيقيا، حسب تعبير بندا (BENDA). إنه ليس رفضا للاعتراف بالحقائق الثابتة، بل هو الرغبة في عدم الانحباس في حقيقة تخفي الحقائق الأخرى. ونحن نرى عند جيد كما نرى عند الكثير من الفنانين النقاد الحاجة إلى التمسك بوجهات نظر متناقضة، وذلك للنهل من الدروب الممكنة التي تقترحها الحياة. وهكذا فقد رفض إعطاء حلول نهائية في أعماله. كتب جيد:

«أعتقد أن الفنانين والمحكمين يتطوعون في نتاجات التصالب التي تتعايش فيها المقتضيات المتناقضة وتكبر، وهي تتعادل»(١٤).

إن مبادىء جيد في الفن لا تجد ترابطها المنطقي إلا في توتر مستمر بين فرضين متناقضين يجب أن يتحدا للتوصل إلى خلق حقيقي. لأن العمل الفني يحقق بنجاحه وحده المصالحة بين الأضداد. ففي الفن، كما في الحياة، يستطيع جيد أن يقول تماما: «الأطراف تمسني». فالعمل الفني هو شيء «معتدل» بين المثالية والحياة، بين الحرية والإكراه، بين الصدق والنفاق، بين الغموض والوضوح، وعليه أن يكون غير ملتزم ليكون مفيدا وأن يذهب في اكتشاف أراض بكر ليكون كلاسيكيا، وأن يقلع عن الفردية ليصبح فرديا حقا، وأن يكون وطنيا ليكون إنسانيا. وفي علم الأخلاق، كما علم الجمال على المرء أن يقبل تناقضاته وأن يعيش معها، وهذا ما يمده «بتعزيز مؤثر

للشعور بالوجود»، ويضع الفرد في حالة حوار، الإبداع وحده قادر على تحويله إلى توازن وانسجام.

رسالة جيد

ربما كان الخطأ يعود إلى بعض القراء أكثر منه إلى جيد، لأنهم أرادوا اعتباره مشرعا في الأخلاق وليس فنانا وروائيا، فقد كان له ولع «بالتعليم» ويعتبر ذلك جزءا من «رسالته» ويناسب حبه للحوار. كما يكشف الكثير من أعماله عن وجهه التربوي الحاذق والمتطلب الذي يريد أن يجعل لنظريته الخاصة في الأخلاق تأثيرا من خلال الفن، وأن يقدم أسسا أخلاقية جديدة قائمة على العمل وعلى تمجيد الشخصية. ومع ذلك فإن جيد لم يكن يتقدم أبدا بأفكار نهائية ونتائج صارمة، لأنه كان يرفض أن يكون كاتب رأي، وكان يعلم بأن كل رأي يدلي به مباشرة هو جزئي ومتحزب ومقلص ومزيف منذ البداية. وهكذا فقد رفض جيد أن يؤكد كما كتب رامون فرنانديز RAMON FERNANDEZ:

«كل شيء ينطلق من الطبيعة ذاتها لفكر جيد الذي لم يكن أبدا بهذا القدر من التأكيد إلا عندما يقوم بتحطيم كل تأكيد، وهو فكر يستطيع، إذن، أن يقرأ ذاته دوريا، بل بتزامن، وذلك كتشجيع أو كتحذير»(١٥).

إن الأساسي في نقده هو أن يعرف المرء كيف يشك، نعم، الشك، فقد كان النقد في اليونان أولا علم الشك. كتب تيبوديه:

«أن نعرف كيف نتذوق، وأن نعرف كيف نشك. يتداخل الواحد في الآخر في فروق بسيطة حية. ولكن أن نعرف كيف نبني وأن نعرف كيف نثقف، تلك هي العملية الأخرى للنقد، العملية التي استطاعت «المؤسسة» الكبرى للعصر الكلاسيكي وحدها أن تعلمنا إياها»(١٦).

ولتحديد تلك الأهمية، لا يسعنا إلا أن نتذكر تصريح جيد الذي حاول فيه تعريف «تعاليمه تماما:

«أنا لا أدعي أنني أقدم للذين يقرؤون لي قوة وبهجة وشجاعة وتحديا وفكرا ثاقبا، لكني أحرص خاصة على وضعهم أمام اتجاهات مختلفة وأعتقد بأن عليهم أن يجدوها بأنفسهم ـ كنت على وشك أن أقول في أنفسهم ـــ وبذلك ينمون في آن واحد الفكر النقدي والطاقة»(١٧).

نجد تلك الرسالة في نقده، وهو نقد حيوي، شُغل باكتشاف تظاهرات الحياة وباتباعها، وبالعلائم اللافانية لنشاط الفكر. إنه نقد لا يعرف التعب، وقد عرف كيف يتجاوز كل الحدود ولم يقتصر على أحكام أدبية صرفة. لقد حاول إحياء الفرد حينا والمجتمع حينا آخر، إحياء عمل فني رائع حينا وفنان أو وجود ما حينا آخر. إنه نقد حَفي، وهو جهد الفكر لاختراق الحياة وتمثلها. ولا يمكن لجهد كهذا أن يكون محبوسا في سجن صيغة ما؛ سبب وجوده هو الهرب من الضغوط كلها ليكون درسا في الانعتاق والاستقلال والحياة.

يجب علينا ألا نبحث عن رسالة جيد المباشرة أو عن الأثر الآنى لأعماله في الجمهور، ولكن علينا أن نبحث عبر شبكات عالمه الجمالية، عن رؤيا جديدة للعالم، وهنا يستخدم جيد كل قدرات نفسه. هنا تكمن دون شك القيمة الحقيقية لجيد وتأثيره المستمر والعميق، فيما وراء موجات (موضات) وجدالات عصره. كتب فرنانديز:

«هذا يعود إلى القول أن المقصود هو

نقد إنساني ومتفائل، هدفه لقاء إنسان بأفضل ما عنده، إنسان يشعر بأنه مكلف شخصيا بمهمة حقيقية وهي إعادة تصور العالم»(١٨).

لم يكن جيد فنانا صرفا، بل هو، أساسا، إنساني. وتقوم نهضة الفن عنده على شخصية الفنان القوية، على شخصيته المفتوحة على كل التأثيرات، حسب صيغة ١٨٩٥ التي كررها جيد في «قوت الأرض» (LES NOURRI-TURES TERRESTRES) وهي: «أن نتقلد أكبر قدر ممكن من الإنسانية»، كما عبر عنها في مقدمة كتابه «ذرائع» (PRE-TEXTES)، كأساس لنظريته الجمالية حين قال: «أن يصبح المرء إنسانيا، أي أن يصبح عاديا، ذلك هو الدرس الذي قدمه الانجيل».

بين الإنسانية والالتزام

بعد عام ١٩١٤، حاول جيد بناء عقيدة إنسانية، عقيدة إنسان ناضج وصارم تحت الخرافات. وقد سمحت تلك العقيدة الجديدة بتطور الإنسان وكانت أساسا لنظرية أخلاق شخصية. لقد ظهرت بعد الحرب تجديدات ثقافية متعددة في جو من المثالية من جهة ومن المرارة من جهة أخرى. واهتم جيد الحفي دائما بكل جديد، في فترة ما بين الحربين، بمشاكل كالاستعمار ودور المرأة في المجتمع المعاصر وبالشيوعية. ومع ذلك فلم يتخل عن المسائل القديمة كالمسألة الدينية ومسألة الجنس. وكما كان الحال في المرحلة الأولى من نضوجه، تحولت المسألة الأخلاقية بالنسبة لجيد إلى اهتمامات جمالية. ومنذ ذلك الحين أخذت المسألة الجمالية تكتسب مظهرا جديدا هو الالتزام. كما اهتم جيد بمقدمات الكتب وبالترجمة للأعمال الأجنبية بعد الحرب، وبالحركات الأدبية كالدادائية والسريالية(١٩) DADAISME ET SURREALISME. وتحدد الفترة الفاصلة ما بين الحربين محاولة تركيب فلسفي وجمالي عند جيد، ويمكننا استنتاج تأثير جوتيه في خلق نزعة إنسانية إيجابية عنده(٢٠). ومع ذلك فإن تأثير جوتيه لا يؤرخ بتلك الحقبة؛ فقد التقى جيد بالشاعر الألماني في بداية حياته، فلعب هذا الأخير دورا هاما في تطوره الفكري والأخلاقي. وسيكون جوتيه ونيتشه «ممثلي الإنسانية» (٢١) الاثنين، علما بأن جيد هجر إنسان نيتشه الخارق إلى إنسان جوتيه.

إن سبب شمولية جوتيه واتزانه هو «نوع من الاعتدال والزهد»، وهو توازن سعيد رفضه نيتشه. وفي المرحلة الأولى من حياة جيد، شجعته الفلسفة المثالية والمدرسة الرمزية في تكوينه الديني وفي تصوفه. كما قوت ميله إلى جعل الواقع مثاليا في أعماله. ثم حاول جيد بعد ذلك أن يتبع نصائح المعلم (جوتيه) في نشاطاته العملية، وكان حس الواقع ينقصه. أما جوتيه فهو يملك تقدير الوقائع والظروف التاريخية والاجتماعية، ويملك أفضل تكيف مع الواقع. إن جيد لم ينجح في تحقيق تلك الوظيفة العملية، لكنه حاول بعد عام ١٩١٤ أن يكتسب ذلك الحس بالواقع باهتمامه بمشاكل اجتماعية. وتظهر آراؤه الصوفية الأخيرة في «نوميكيد وأنت» NUMIQUID ET TU)، ونرى حاجته للصدق في مذكراته وفي «كوريدون» (CORUDON). يقترب جيد من وجهة النظر الدينية من جوتيه، فمسيحيته «المجردة من الإله» لم تعد

تزعـع رؤيتـه الأحدية PANTHEISTE (المبدأ القائل إن الله والطبيعة شيء واحد). لكـن ذلك البحـث عن السكينـة هو الـذي قاده إلى اختيار جوتيــه كرفيق درب، إنها الحكمة ولقاء المفكرين الإنسانيين.

لقد اتصــف جوتيه «بـإنسانية عـامة وشـاملة»، تـأثر بها جيـد فـأعطاه ذلـك الفرصــة للتعبير بإنسـانياتـه عن شكلـه الكلاسيكـي وقدرته على التلقـي؛ لكنه لم يستطـع الـوصـــول إلى السكينـة وبقـي محتفظا بقلقه الـذي يقربـه من نيتشـه. وتشرح الثنـائيـة عنـده بالتحـديـد تلـك الحاجـة المستمـرة إلى جـــوتيــه. وعلى الصعيـد الجمالي، كان جيـد يبحث في فـن الرواية الذي يوافق أكثر بحثه عن فلسفة مفترضـة للإنسـان ولمرحلة إدراك الذات في هذه الحقبة.

ومـن المهم أن نـلاحـظ أن هذه الحقبـة الجديدة سـاعدت على تحديد بعض مـلامح الشكل الفكري لجيد: فاكتشافه للرواية كان أساسيا لتطور فكـره، وكانت روايته الأولى «مزيـفـو النقود» (LES FAUX - MON-NAYEURS) ثمرة سنـوات من التفكير في الأدب والنقـد، وقـد أضافـت إلى صـورتـه اللمســة الأخيرة. ومــن دراســـة التجـارب الأدبية والفكرية التـي كان يقوم بها في تلك الفترة، نستطيـع أن نرتقـي إلى فهم عميـق لمعنى أعماله ونظريته الجمالية وحياته.

الهوامش

(1) ANDRE GIDE, JOURNAL 1889 - 1939, FEV. 1927, PLEIADE, P.828.
(2) IDEM. PP. 984-5.
(3) ANDRE GIDE, LES FAUX MONNAYEURS, PLEIADE, P.987.
(4) ALBERT THIBAUDET, PHYSIOLOGY DE LA CRITIQUE, NIZET, 1962, P.208.
(5) RAMON FERNANDEZ, GIDE OU LE COURAGE DE S'ENGAGER, KLINCKSIECK, 1985, P.4.
(6) ALBERT THIBAUDET, OP. CIT., P.141.
(7) ANDRE GIDE, PRETEXTES, MERCURE DE FRANCE, 1923, P.51.
(8) ANDE GIDE, LES NOURRITURES TERRESTRES, PLEIADE,PP. 185-6.
(9) HENRI PEYRE, "ANDRE GIDE ET LES PROBLEMES D'INFLUENCE EN LITTERATURE", IN MODERN LANGUAGE NOTES, LVII, 1942, P.565.
(10) ROLAND BARTHES, "NOTES SUR ANDRE GIDE ET SON JOURNAL, ARTICLE PARU A EXISTENCES, NO 27, JUILLET 1942, P. 7-18. REPRODUIT DANS LE BULLETIN DES AMIS D'ANDRE

GIDE, JUILLET 1985, CITATION P.29.

(11) PETER SCHNYDER, "GIDE CRITIQUE DRAMATIQUE DES ANNEES 1900", IN STUDIA NEOPHILOLOGICA, VOL. LVIII, NO1, 1986.

(12) HENRI BERGSON, L'EVOLUTION CREATRICE, ALCAN, 40 EDDITION, P.7.

(13) ANDRE GIDE, JOURNAL 1889-1939, PLEIADE, P.40.

(14) ANDRE GIDE, SI LE GRAIN NE MEUT. JOURNAL 1939-1949, SOUVENIRS PLEIADE, P.358.

(15) RAMON FERNANDEZ, GIDE OU LE COURAGE DE S'ENGAGER, KLINCKSIECK, 1985, PREFACE, P. XVII.

(16) ALBERT THIBAUDET, PHYSIOLOGIE DE LA CRITIQIE, NIZET, 1962, P.160.

(17) ANDRE GIDE, DIVERS, P.27.

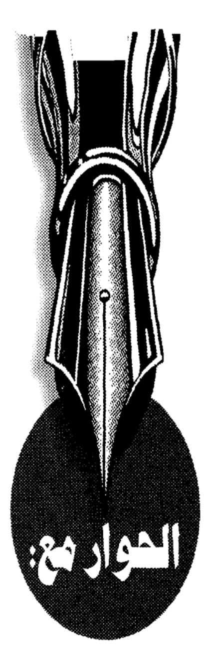
(18) RAMON FERNANDEZ, OP. CIT. PREFACE, P. X.

(19)- كتب جيد مقالة عن «دادا» في المجلة الفرنسية الجديدة، في نيسان لعام ١٩٢٠. ثم أعيد نشرها في INCIDENCES.

(20)- لم يكن جيد يتحدث عن «تأثير»، بل عن «كشف»، و«تأكيد» و«تعرّف».

CF. "HOMMAGE A GOETHE", DANS LA N.R.F., TOME I, 1932. ARTICLE DE GIDE SUR GOETHE PP. 367-377.

(21) ANDRE GIDE, N.R. F., 1932, P.375.



□ خالد سعود الزيد

حسان عطوان

في لقاء مع

خالد سعود الزيد

▪ كنت أقرأ السير الشعبية وسيرة عنترة فأخرج إلى أترابي مقلدا مواقف عنترة

▪ تركت الشعر، حينما رأيت الناس في الكويت يريدون أن يتعرفوا على تاريخهم الأدبي، فتفرغت للدراسة والتحقيق...

▪ في الكويت شعراء يفوقونني في الشعر... نوعا وكماً... لذلك تفرغت للنثر

▪ أنا واثق أن أي شاعر كويتي لا يرغب أن يجاري الصرعات الأدبية لأن الصرعات تأتي وتذهب

أجرى اللقاء: حسان عطوان

مع الشعر كانت بداية الرؤية، لعالم يستدرجه إلى التفاصيل... فهل آثر «خالد سعود الزيد» غواية السرد على التكثيف والتجريد...

تعرّف على العالم من خلال الشعر، لكنه أراد أن ينزل إلى الناس من برجه الشعري ليصبح مشغولا (بالتأريخ للإبداع)...

التقيت الشاعر، والباحث الكويتي «خالد سعود الزيد» على هامش زيارة أدبية له إلى مدينة الدوحة.. فكان هذا الحوار...

□ ماذا تعني البداية الشعرية للشاعر خالد سعود الزيد؟

ـ ولدت عام ١٩٣٧، وفي بيتنا مكتبة تُعَدُّ من المكتبات الأثيرة. كان والدي مثقفا عبر عن عصره، في هذا الجو نشأت وترعرعت، وكانت مكتبة والدي معينا ثرا أنهل منه، وكانت بداياتى الأولى حينما قرأت سيرة وملحمة عنترة العبسي، أنا وإحدى أخواتي، كنا نقرأ هذه السيرة ليليا حتى أنهيناها على سراج خافت الضوء، وقد علمتني السيرة الشعبية كثيرا من الأشياء، لقد قرأت فيها لغة رغم السجع الذي فيها ورغم ركاكة هذا السجع، إلا أنها لغة

كانت تفوق ما كنت أسمعه من لهجة عامية. فهي لهجة عربية رصينة، هذه اللغة السجعية خلقت في ذاتي رغبة في مجاراتها،...

كما أن السيرة الشعبية بما كان فيها من حماسة كنت ألتذ لهذه الأبيات الحماسية المبثوثة في هذه الملحمة الشعبية، وملحمة الزير سالم.

وكنت أحفظ من هذه السير الشعبية ما أحفظ وأخرج على أترابي وأصحابي في الحارة والشارع وألاعبهم كأني كنت متخذا من أشعار عنترة لمحاربتهم ولمصارعتهم. فكنت أردد دائما:

يدعونَ عنترَ والرماحُ كأنها
أشطان بئر في لبَان الأدهم
ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمَها
قيل الفوارس ويك عنترة أقدمِ

■إذا لقد تأثرت في بداياتك بالأدب القديم، والسير الشعبية وانعكس ذلك على شعرك، هل كان لمثل هذه القراءات الأولى منعكسات وتأثيرات على نثرك؟!

ـــ سجلت بداياتي الشعرية على هامش ديوان عنترة، الذي كنت متأثرا به. ولاتزال بداياتي مكتوبة على ديوان عنترة، وحينما قرأت سيرة الزير سالم أعجبت بها أيما إعجاب، ولقد كان لها الفضل...

فإذا كان لسيرة عنترة وديوانه الفضل علي في أن أندفع لقول الشعر وكتابته، فلقد كان لسيرة الزير سالم نفس الفضل، كذلك كان لألف ليلة وليلة فضل آخر في محاولاتي لكتابة النثر.. فلقد شاقني ما في السيرة من أشعار منسوبة «للمهلهل» وهو أول شاعر هلهل الشعر ـــ كما يقول النقاد ـ الأقدمون، فرحت وأنا أطالع ديوان امرىء القيس والمراقسة الذي أصدره (السندوبي)، فوجدت أن السندوبي قد جمع كل أشعار المراقسة، وكلمة مراقسة (جمع لامرىء القيس) فوجدت أنه قد حذف كثيرا من الأشعار التي وردت في السيرة الشعبية ولم يضفها إلى ديوان المهلهل... أو امرىء القيس، فرحت أسأل والدي الذي أفادني أن شعر السيرة، غير الشعر المحقق، ورحت ألاحق كل ما كتب عن المهلهل... في الأدب والتاريخ مثل (ابن الأثير) أو (ابن كثير) في كتابتهم عن أيام العرب قبل الإسلام.. فكنت أجد في هذه التواريخ شذرات منسوبة إلى المهلهل.. وكنت أجد في كتب الأدب الأخرى بعضا من هذه القصائد والأبيات المنسوبة إلى المهلهل... فجمعتها وحققتها ولم تزل في مكتبتي.

في صغري رحلت مع كتب القصص التي كان يترجمها ويكتبها الكيلاني وسواه، وكنت أستعير من المكتبة المدرسية. إما قصة لشكسبير أو لغيره مترجمة من الآداب العالمية، وكانت أختي في المدرسة تحاول أن تستعير قصة كل يوم، فكنا نقرأ هذه القصص ونتبادلها فيما بيننا... ثم نعيدها مرة أخرى إلى المكتبة... فكل هذه القراءات ـ في صغري ـــ تضافرت لتكون شخصيتي الأدبية والفكرية، ولقد زاد إعجابي بالشعر الجاهلي، لأني كنت أحاول أن أقرأه كما لو كنت في بيئته التي أُبدع فيها...

كنت أخرج إلى الصحراء أيام الربيع، وكنت أصطحب معي دواوين الشعراء الجاهليين، كامرىء القيس والنابغة وغيرهما، وكنت أقرأ هذا الشعر في هذه الصحراء، فيزداد إعجابي بهذا الشعر

وتزداد معرفتي وثقتي به أكثر... حينما أجد أنه يلامس هذه البيئة الصحراوية... ملامسة مباشرة ويعبر عنها تعبيرا حقيقيا وفطريا..

كان في مكتبة والدي بعض الصحف والمجلات التي أصدرها كويتيون وغير كويتيين، فأضافت إلى معرفتي فائدة أخرى... هي أنني استطعت ان أطلع على ما كتبه الكتاب والأدباء والشعراء، في الكويت قديما مما دفعني إلى أن أكون سباقا في قضية التأليف عن الأدباء والشعراء الكويتيين.

المراحل الشعرية

□هل نتعرف على مراحل خالد سعود الزيد الشعرية التي مر بها؟

ــ في بداياتي كنت متخذا من منبر المدرسة خير دافع ومشجع لي كي أقول الشعر، كنت في السنة الأولى ثانوي/ قد حاولت أن أكتب مقالا نثريا وفعلا كتبت عن (المثنى بن حارثة الشيباني). ولكن معلم اللغة العربية في تلك السنة، لم يدرك موهبتي في النثر بل ظن أني قد سرقت المقالة من إحدى الصحف والمجلات القديمة.. وقد سألني من أين جئت بهذه المقالة؟!

قلت: إنني كتبتها وأحفظها عن ظهر قلب، وحين لم ينشر لي هذه المقالة أصبت بشيء من الإحباط. فتوجهت للشعر.. وكان هناك الأستاذ المرحوم «عبدالعظيم بدوي» من البعثة المصرية هو الذي تعهدني وحاول أن يقوّم ما اعوج من أشعاري...

نظمت بعض الأشعار ونُشرت في مجلة اليقظة المدرسية في (الثانوية المباركية) ثم انتقلت الثانوية المباركية إلى ثانوية الشويخ وأذكر أن أول قصيدة خدمتني وأشاعت لي صيتا بين الطلاب ـ وفي الكويت ــ قصيدة قلتها في المولد النبوي... نظمتها في مدح الرسول عليه الصلاة والسلام. وكانت ألفاظها جاهلية... أقول في مطلعها:

نـور بمكـة قد أضـاء وأشرقـا
وأبان للنـاس الهداية والتُّقـى
ومحا رسـوم الجاهلَيـة كلهـا
وأبـانَ عـدلاً في البريـة مطلقـا
للـه ما انجبـت يـاابنةَ يعـرب
صلتاً كَريماً بـالسعادةً مشرقا
فبيـوم مـولـده تقـاصرَ قيصرٌ
إذ قالتَ الكهّانُ حسبـك ما بقي
واهتـز إيـوان الأعاجـم معلنـاً
بـالانتهـاء إلى اللقــاء إلى اللقـا
هَلاَّ ذكـرتم جيشَ أبرهـةَ الذي
قد جاء يزخـر كالعباب مصفقا
فـدهتْـهُ داهية وليسـت فيلقـاً
لكـن طير الله أمسـى فيلقـا...

وهنا ضجت القاعة بالتصفيق مما شجعني على الكتابة، وقد دعتني وزارة الأوقاف عام ١٩٥٤ لإلقاء القصيدة في حفلها الذي تقيمه سنويا ابتهاجا بهذه المناسبة في أحد المساجد.. وأذكر أن أحد الإخوان الحاضرين بكى، ولما سئل لماذا تبكي؟! قال: لقد ذكرني (خالد) بفصاحة أولئك الشعراء القدماء...

ــ حين وجدت الناس في الكويت بحاجة إلى أن يتعرفوا على تاريخهم الأدبي، ولقد قام بيننا في رابطة الأدباء عام ١٩٦٦، صراع، وحوارات ساخنة،

حول سؤال جذري مطروح هو (هل يوجد أدباء في الكويت؟!)... وكنت أتحدى هؤلاء المشككين وأقول لهم «نعم يوجد في الكويت أدباء، وعليّ أن أثبت لكم ذلك وسترون قريبا ما يثبت ما أذهب إليه»...

فذهبت إلى بيتي، أجمع المجلات القديمة... الممزقة والمهلهلة التي كانت تحتويها مكتبة والدي ووجدت بعض أوراق كتبها والدي أيضا، وهي أشعار لبعض الشعراء الكويتيين، فكان يحتفظ بها، وكان حصيلة ذلك الجهد «الجزء الأول/ من كتابي ـــ أدباء الكويت في قرنين» عام ١٩٦٧، وأعيد طبع هذا الكتاب مرة ثانية في العام نفسه.

ثم واصلت الكتابة في النثر وذلك مما أدى إلى أن أهجر الشعر، والشعر لا يريد منافسا له أبدا.

كان النثر سببا في انزواء موهبة الشعر وضمورها عندي، وانفتحت على الأبحاث الأدبية، وكان ذلك خيراً لي وللناس أيضا..

هجري للشعر لم يكن يعني قطيعة أبدية، فلقد كنت أنظم القصيدة والقصيدتين في السنة، ولكن موهبة الشعر أفادتني في النثر... لقد صارت لغتي النثرية ذات روح شعرية... فأفادني ذلك. كما أفادتني العبارات الصوفية... لقد وفقت إلى أن أقرأ في التصوف، وأن أتملى تلك العبارات الصوفية، العلوية الجميلة، مثل (المواقف والمخاطبات) للنفري.. وكنت أقرأ (طبقات الصوفية) للشعراني. وكنت أنتقي تلك العبارات التي ترد في كل ترجمة... يترجم فيها الشعراني لصوفي أو رجل صالح من هؤلاء الصالحين، كنت أتملى تلك العبارات وأحاول أن أتذوقها وأن أبتلعها... لتنسكب مرة أخرى في قالب يفيدني ويضيء عبارتي، ولقد كان القرآن رافدا لي...

كنت أقرأ القرآن ـ وأنا كثير القراءة للقرآن.. يوميا لأستفيد من عباراته وأنهل من روحانيته. لعلك تراني في بعض عباراتي التي كنت أكتبها أستعيد آية من القرآن، أزجها وأضمنها قصيدتي أو عبارتي النثرية، فتضيء العبارة وتصبح مشرقة أيما إشراق...

ـ أتمنى أن أعود شاعرا، ولكن وجود شعراء كبار في الساحة الكويتية، يفوقونني نظما وكما ولعل هذا ما أدى إلى أن أتوجه إلى النثر لأخدم النثر.. ولم يكن النثر في منطقة الخليج مخدوما وقد أدى ذلك إلى ضمور الموهبة الشعرية، وإن كنت أحس أن نفسي مازالت تنازعني نحو الشعر كي أعود إليه.. وأتمنى أن أعود شاعرا كما كنت أولا.

ـــ أهم ما توجهت إليه في كتاباتي النثرية. خدمةالأدب في الكويت. من (شعر) و(قصة) و(مسرح) فكتابي (أدباء الكويت) صدر منه عدة أجزاء... ولقد أرّخت للشعراء والأدباء من كتاب صحافة وأدباء.. كما ترجمت للمسرحيين والقصاصين، وأضفت إليهم بعض إنتاجهم من نثر وشعر ليستعين بها القارىء والباحث معا.. ولقد كان جميع الإخوة معي كرماء حيث وافقوا على نشر ما أريد من إنتاجهم، نثرا أو شعرا... مما يروقني ويخدم منهج الكتاب. وكان ذلك رافدا للكتاب.. لذلك وجدت في الصحافة الكويتية المحلية قصصا يتيمة تلك

القصص التي كتبها أصحابها ثم شغلوا عنهـا ولم يعودوا إليهـا.. ولم تجمـع في كتاب..

.. جمعت هـذه القصص وكـانت أول قصـة كتبت في الكـويـت عـام ١٩٢٩ بعنوان (منيرة) لخالـد الفرج، كتبهـا في مجلة (الكويت) التي أصدرها عبدالعزيز رشيد... فبرايـر عام ١٩٢٨ ثم تـدرجت إلى أن جاءت (البعثـة) التي صـدر العدد الأول منهـا عام ١٩٤٦ ووجـدت فيهـا مجمـوعـة مـن القصـص التـي كتبهـا كويتيون، وغير كويتيين... من العرب...

فجمعت في هذا الكتاب جميع القصص اليتيمـة التـي كتبـت ونشرت منـذ عـام ١٩٢٩ إلى ١٩٥٤ وقدمت لهذه القصص بمقدمة عن تاريخ القصة في الكويت...

ثم أتيت إلى المسرح:

فوجـدت هناك مسرحيات مبثـوثة في الصحف والمجلات، فجمعتهـا حتى عام ١٩٥٥، من مسرحيات كتبهـا كويتيون، أو كتبها غير كويتيين، فجمعتهـا، ورأيت أن أكتـب مقدمـة، لتـاريخ المسرح، لكـن ناشر الكتـاب «الأخ يحيى ربيعـان» رأى أن أكتـب كتـابـا عـن تـاريـخ المسرح في الكـويـت.. لأوثـق كـل مـا هـو خـاص بـالمسرح... فكتبـت كتـابي (المسرح في الكـويـت وثـائق وتاريـخ) الـذي يبلـغ (٥٧٠ صفحـة) أرّخـت فيـه للمسرح في الكويـت منذ بـداياتـه الأولى عام ١٩٢٢ حتـى عـام ١٩٨٣ وجعلتــه في ثمانيـة فصـول...

شخصيات خليجية

ـ لقـد جمعت مـن الصحف القـديمة تراجم لشخصيـات خليجية، جمعتها في كتاب سميتـه (شخصيات خليجيـة) في المجـلات الكـويتيـة... ووجـدت أن علي كتـابـة (تـراجـم مختلفـة) عـن بعـض الشعـراء والأدبـاء ـ كما فعلـت في كتابي (خالد الفرج) حيث جمعت آثاره وسيرة حياتـه ووضعتها في كتـاب ثم عـدت إلى (ديوان الشاعر عبـدالله سنان) ونقحت ديـوانه الصـادر عام ١٩٦٤، وجمعـت منـه مختـارات وقـدمـت لها بمقـدمـة قصيرة، وقام الشاعر الـدكتور (عبدالله العتيبـي) وكتـب عـن هـذه المختـارات دراسـة وافية... وطبعـت تحت سلسلـة (شعـراء من الكويت).

الحركة الأدبية في الكويت

□ هل يمكـن تقديـم فكرة مـوجزة عن بدايات الحركة الأدبية في الكويت، وتياراتها، والمراحـل التي مـر بها هذا الأدب وصولا إلى الأدب الحديث؟!

ـ الشعر في الكويت بـدأ متخلفا شأنه شأن البـدايات الأولى في الـدول العربيـة أيام عصـور الانحطاط. ولقـد بدأ الشعر الكويتي (بعبدالجليـل الطبطبائي) الذي قضى السنوات العشر الأخيرة من حياته في الكـويـت فـاعتبرت وجـوده في هـذه السنـوات العشر الأخيرة من حيـاتـه في الكويـت بداية للشعـر في الكويـت... بدأ الشعـر في الكويـت ميتا تقليـديا يحمـل تركة عصور الانحطاط، ثم هب مع قيام النهضة العربية التي قامت في الشام وفي مصر.. فقد تأثر شعراء الكويت في مطلع القـرن العشريـن بأفكـار محمـد عبـده وأشعـار البارودي وشـوقـي وحـافـظ وغيرهـــم.. فبرز في هـــذا الإطـــار (عبـداللطيـف النصـف) و(حجـي بـن جاسـم) و(عبدالعزيز رشيـد) و(صقر الشبيـب) كـي يجاروا هـذه النهضـة

الأدبية ولكن كان أهم شيء في هذه النهضة هو المطالبة بحرية المرأة وتعليمها، وتحقيق حرية الإنسان. لقد عبر الشعر الكويتي عن كل ذلك في أوائل القرن العشرين. ونجد أن الشعر في الأربعينات يتخذ سمة رومانسية عاطفية. فهو حالم، متألم، كثير القلق، يعبر عن هذه المرحلة الشاعر الكبير (فهد العسكر) رحمه الله... صاحب قصيدة:

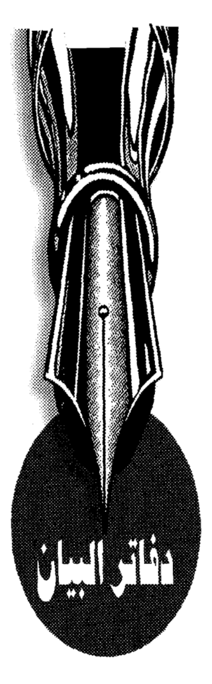
كفي الملام وعلليني
فالشك أودى باليقين...

فتأثر الشعر في هذه المرحلة برجلين، أحدهما في الكويت وآخر في البحرين، (إبراهيم عريض) في البحرين بشعره الرومانسي و(فهد العسكر) بشعره الرومانسي الحزين. مع أن شعر العريض أكثر تفاؤلا، ثم جاءت مرحلة الشعر الحديث في الكويت على يد (الشاعر أحمد العدوانى) وهو مدرسة قائمة بذاتها، ثم تلاه (علي السبتي) الذي يعتبر أول من نظم الشعر الحديث، متأثرا (بالسياب) و(نازك الملائكة) والمعروف أن علي السبتي مصدر من مصادر الباحثين عن حياة السياب، فقد كان صديقه.. لهذين الرائدين (العدوانى) و(السبتي) الفضل في إدخال الشعر الحديث إلى الأدب الكويتي...

وتلت هذه الفترة شعراء (الستينات) الذين نمثلهم ويقف (محمد الفايز) في مذكرات بحار (والدكتور خليفة الوقيان) وهو ناصع العبارة متينها، ونجد (الدكتور عبدالله العتيبي) يرحمه الله، كما نجد الشاعر (يعقوب السبيعي)... وتوالى ظهور الشعراء في السبعينات وما بعدها...

ـ لا يوجد في الكويت ــ كما في الدول الأخرى ـ هذا الصراع الحاد، بين القديم والجديد... بين شيوخ في الأدب وشباب في الأدب، هناك محاولة للاستفادة فقط، فالشباب يستفيدون من هذه الروافد ويعتبرون من سبقهم كان رافدا ومدماكا لهم، وكان مصباحا. والشيوخ أيضا من الأدباء لا يبخلون بإسداء نصائحهم، ويتركون لهم المجال كي يعبروا عن أنفسهم، لأنهم يعلمون سنة الحياة والتطور.. ولا أظن أن هناك خوفا على الأدب أو على الشعر في الكويت من هذه الموجات وهذه الصرعات.. لأن هذه الصرعات تأتى وتذهب.. وأنا واثق من أن أي شاعر كويتي لا يرغب في مجاراة هذه الصرعات، لأنهم جميعا نهلوا من الثقافة الأصيلة مما جعلهم يقفون بقوة في وجه هذه الصرعات والتي تبغي أن تفت في عضد الفصحى...

فالشعر الحديث أمر مسلم به ونحن مع التطور والحداثة.. لا نستطيع أن نرفضها ولا يجوز لنا أن نرفضها ويجب أن نتقبل كل جديد وكل محدث ومستحدث، ولكن يجب أن نأخذ منها بقدر يتلاءم مع ظروفنا وبيئتنا... وأن نترك ما لا يتفق مع ظروفنا وبيئتنا وثقافتنا سواء في قديمها أو في جديدها.. لأن للإنسان العربي مشاكل تخصه قد لا تنسجم مع هذه الصرعات التي تأتى غالبا من الغرب... والغرب له ظروفه وبيئته... وهذه الصرعات قد تعبر عن ظروف الغرب لكنها لا تعبّر عن ظروفنا وعن موقعنا الحضاري والفكري...



□ ذروة النضج

نادر عبدالله

□ مسيرة قلم

سميرة المانع

ذروة النضج

نادر عبدالله

عندما فرغت من قراءة «الجمر والرماد» ـ ذكريات مثقف عربي ـ لـ هشام شرابي، تملكني الشعور، إنني فقدت عملا جميلا مدهشا، وملوعا، وكعادتى في مثل ذلك، لا أستطيع دخول دورة الحياة من جديد بسهولة ويسر وتذكرت أن هذا الشعور بالفقدان المصحوب بالألم المرير، قد تكرر كثيرا في الآونة الأخيرة إذ إنني قرأت بفترات متقاربة، عددا من النصوص التي تنتمي إلى النوع ذاته من الأدب: «أدب المذكرات».

بدأتها بثلاثية «اسحق دويتشر» العظيمة، الأسرة، عن حياة «تروتسكي».. ثم مذكرات (بونويل) المخرج الاسبانى المعروف.. والسلطان الأحمر «لغسان زكريا» الذي تحدث فيه عن معايشته المباشرة «لـ عبد الحميد السراج» في النصف الثانى من الخمسينيات وزمن الوحدة.. و«رحلة جبلية.. رحلة صعبة» لـ «فدوى طوقان» وكان آخرها «الجمر والرماد».

لا شك أن كل عمل من هذه الأعمال، قد استأثر بمشاعري إلى حد الإشباع، أو الإتلاف، لا أعرف!.. بلوعة تلك المصائر الإنسانية، بنشداناتها، وإخفاقاتها، وأحلامها وموتها في نهاية الأمر.. وقد تساءلت مرارا عما إذا كان ثمة إمكانية للمفاضلة بين عمل وآخر، علما أن طريقة إثارة الارتعاشات واللوعات، كانت مختلفة في كل عمل.

فثلاثية «اسحق دويتشر»، «النبي الأعزل»، «النبي المسلح»، «النبي المنبوذ»، كانت تفاصيل دامية، لحياة بطل تراجيدي، مفعم بالسمو، والنبل، والتناقض، وكثيرا ما وجدت نفسي، أركض لأرفع رأسي خارج النافذة ليجرحه، ويدميه صقيع الليل..

أما مذكرات «لويس بونويل» فإنها تجعلك أشبه برجل أرستقراطي ممتلىء بالمعرفة، والرهافة، والحس الإنسانى الأصيل، تجلس في مكان وثير، دافىء، تصحبك موسيقا راعفة على مدار الوقت للتوحد مع جوهر الحياة، على نحو لم يحصل له مثيل.

أما مذكرات «هشام شرابي» ـ الجمر

والرماد ـ فهي شيء ممتنع عن الوصف، وكأن مقام النص لم يتسرب إليه بعد، أي قول رغم إنها مرحلة نهاية الأربعينيات، وبداية الخمسينيات، أي تلك المرحلة ــ النكبة ــ التي شكلت، ومازالت منطلق كل قول في حياتنا.

إذا.. يا لروعة الفن، عندما تقف خلفه روح عظيمة وموهبة أخاذة، وتجربة أصيلة.

إضاءة هذا القرن

إن الأعمال السابقة التقت جميعها في نقطة إضاءة هذا القرن، بيد أنها إضاءة من لحم، ودم، وروح.. فمن اسبانيا إلى روسيا، إلى فرنسا.. ففلسطين، ومصر، وسوريا، ولبنان كان العمالقة ـ الضحايا ـ يتجولون في رؤوسهم أفكار ناقصة من وجهة نظر تاريخية، لكنها كانت كافية، لتشكل لهم ضمن شرطهم التاريخي المحدد، مفاهيم مطلقة، وأصيلة والحل الوحيد لكل شيء... كانت كافية لتملأ أرواحهم بالحماسة التي لولاها، لفقد التاريخ جوهر حركته. وعاشوا حياة مليئة بالكفاح، والأفكار الكبيرة.. وها أنذا بعد أن ماتوا جميعا أنظر إلى الخلف، وأقول: إن البشرية لاتزال في مقتبل عمرها.. وأتساءل لو أنهم جميعا كانوا مثل «برتراند راسل» الفيلسوف الإنجليزي، الذي عاش شرطهم ذاته، قبيل وبعد منتصف هذا القرن، أي متسلحين مثله بوعي آخر ليس أقل منهم شغفا بالحياة، وتمجيدا للإنسان وانحيازا له، لكن أدواته كانت هادئة، فوق كل تعصب «أطل على مشاكل الإنسان، من ذرى لا يصلها سوى عقل كبير، يتحسس جوانبها ويرى ما يخفى على الناس من غوامضها».. لكنني أتذكر أن «راسل» نفسه الذي ما كان يمكن له أن يكون قوميا سوريا، أو ماركسيا، أو سرياليا.. قاد مظاهرات سلمية في بريطانيا ودخل السجون، وهو يدافع عن الإنسانية من وجهة نظره تلك المتفهمة، والعميقة.

هل هي قضية محيرة إذن؟!..

لو كان «راسل» ابن هذه المنطقة، تحت أية يافطة، إذن، سيواجه الاستعمار؟ الذي كان وباء هذا القرن حسب تعبير غاندي.. كيف سيدافع عن الإنسان المنحاز إلى قضاياه أصلا؟... وهو المتحرر والمتجاوز لكل الأيديولوجيات، والعقائد بنضج ـ مثل الكثير منا اليوم ـ إنه سيناضل ولا شك..بيد أن أنطون سعادة، سيعتبره من فصيلة الرخويات الزائدة عن حاجة سوريا الكبرى.. فيما تروتسكي سيصفه جروا مثاليا، لم يفهم قوانين الماركسية المحكمة.

.. إذا سيكون «برتراندراسل» ضحية الضحايا أنفسهم.. ومع ذلك تبدو هذه المقاربات سخيفة، وغير قابلة أن تكون أمثلة للتبسيط، والفهم..فلا يجوز بالتأكيد أن نبادل الناس أمكنتهم، وبيئاتهم، ونبقي على وعيهم نفسه.. فالوعي هو نتاج ظرفه..لكنني فقط أتوق إلى هذه المقاربات، للتدليل لنفسي على الأقل، إلى أن النضج الإنساني العميق ليس استثناء فقط في كل مرحلة تاريخية..بل ربما أنه المأساة الإنسانية نفسها إذا ماداهم إنسان ما، وهو لايزال يعيش في مجتمعات شبه بدائية، محكومة بشروط سلطة أبوية من جانب، وفقر الناس وجهلهم، وغوغائيتهم من جانب آخر.

إن لويس بونويل وحده، وقد وصل إلى النضج في الربع الأخير من حياته، تمكن في ظروف مجتمعات حضارية، ووضع مادي جيد أن يدفع هذا النضج إلى نهاياته القصوى عبر التأمل.. وبالطبع فإن التأمل هو أقصى ما يستطيع فعله الإنسان الناضج.. التأمل الذي يكشف له على نحو عميق للغاية.. أن الإنسان والحياة هما الأشد امتناعا عن التفسير والإمساك.

النشيد الجبار

وأيضا.. إن تلك الأعمال، كانت تنتمي إلى شرط واحد، فيه سحر الشعار، وقداسة القضايا، وطزاجة الأيديولوجيات.. كل هذا كان مختلطا بدراماتيكية سيلان أحداث الواقع ومأساويتها ـ من نكبة ٤٨ ـ وقبل ذلك الإعدامات الجماعية التي شهدها البلاشفة.. والنوايا الطيبة للأحزاب في عموم المنطقة، بكل فوضويتها، وطفولتها السياسية وأيضا الفاشية وزئير حناجر غوغائييها..ثم مرحلة عبد الناصر التي أعطت العرب الإحساس بالقدرة على العطاء والإخصاب وفتحت أمامهم الأبواب على مصراعيها، ليلامسوا شعارات روحية، قوامها الانفعال، والتعصب، وانعدام الثقافة، والجهل.

.. هكذا كان الرجل يقف على المنبر شامخا، عنيدا، مفعما بأصالة الانتماء يمتد أمامه من الخليج إلى المحيط، بحر هائل من وجوه منغمرة بلذة تفتح طازجة، سرعان ما ستتضرج بالدم.

..لكن علينا أن نقف بخشوع حتى النهاية أمام ذاك السحر الذي كان يبرق في العيون.. ذاك التأكيد الذي لا يحصل إلا نادرا في التاريخ على امتلاء الإنسان بالحب للمبادىء والقيم والشعارات.. الحب الذي يصنع العظمة والسمو من داخل الرماد.. غير أن ذلك الحب كان يكمن داخل سحره، أمر خطير، ففي خلفية ذاك النشيد الجبار المنطلق من ملايين الحناجر، المفعم بالأخيلة وتحليقها للإمساك برحابة الرغبات، في تنوعها اللانهائي..كان ثمة ضابط صغير ينشر عظام «فرج الله الحلو» ليسهل عليه تذويب جسده في الأسيد المعد في حوض صغير في زاوية الغرفة.

نعم.. إن هذا القرن إلى ما بعد منتصفه بعقد وثيق من الزمن، كان الإيقاع الكلي لصوت الشعوب.. إيقاع النشدان البطولي للحرية... للمفردات الغامضة.. والأحاسيس الأصيلة التي تنبع عنها.. لم يكن ثمة شيء متقنا.. كل شيء فطري ـ مهلهل..يعوزه كل شيء ما عدا التصميم ويقظة الروح وتحققها الكامل في ثنايا هيولى الواقع الرخو.

ويتساءل هشام شرابي، لو بقي أنطون سعادة على قيد الحياة.. فسوف يتحول إلى ماركسي.

ماذا يعني أن يتحول إلى ماركسي يا أستاذ هشام..يا صاحب الروح الآسرة.

ها نحن في النصف الثاني، من العقد الأخير من هذا القرن، يرتد الواقع خلفنا، لا ينقصه لون في أصناف الأحزاب.. فمن من الماركسيين سيجعلنا نحب زعيمه، كما أحببنا أنطون سعادة، في الجمر والرماد؟

..عندما امتلكنا ناصية الكلام افتقدنا النبل، والرجولة، والدفء.. إن كلمة ع«الأرجح» التي لم تسمعها آنذاك على لسان أساتذتك في الجامعة البيروتية..

بتنـا نرددهـا كثيرا، لكن دون أن تحمـل المعنى الذي تتوخاه.

إنها مفـردة جـديـدة يتمنطــق بها اللسـان، لإضـافة رونق جديـد للجملة.. فكل شيء هنـا يتعلق بتفـاصيل حيـاتنا، معـد مسبقـا أمـا بـالنسبـة للقضـايـا الجوهريـة، فليس لنا علاقـة بها، لتغدو كلمة ع«الأرجح» ذات معنى.

إن مفـردات مثـل ربما..تقـريبـا.. ع الأرجــح.. ولا أستطيـع أن أجـزم، لا يرددها بعمق إلا بشر قد تحققت أو تكاد إنسانيتهم.. وأصبـح الضعف.. وإمكان الخطأ..وعدم اليقين، هي مدركات كجزء أصيـل من إنسـانيتهم دون أن تنتقـص منها.

أخـــيرا

إن تلك الأعمال، فتحت أمامي بوابات هذا القرن حتى بداياته.. منذ أن أسست الجيش الأحمر مع تـروتسكي وانتميت إلى السريـالية مـع بونـويل، وعملـت في إذاعـة فلسطين مـع إبراهيـم طـوقـان، وشـاركت زكـريـا محي الـدين أحـلام تدمير إسرائيل.. ورافقت أنطون سعادة في تجوالـه في لبنـان، وهـو يطـوف على أنصـــاره..قـاسمتـه ثقتـه بنفســه، ومفاهيمه ورجولته الخارقة.

لكني أيضـا طعنت مع تـروتسكي في المكسيك.. وأعـدمت مـع أنطون سعـادة رميـا بـالـرصـاص تحت أشجـار الأرز..وبترت ساقـي، وذوبت بـالأسيد مع فرج الله الحلو.

إنني في ذروة نضجي الآن.. أطل على الحيـاة التي عبرت ممتلئـا بـالوحـدة.. بـالغـربـة.. الألم.. الانكسـار.. خـاوي الوفـاض من أي تحصيـل، سوى إنني أصبحت ناضجا.



مسيرة قلم

سميرة المانع - لندن -

قبل كل شيء
ليتني أستطيع أن أتحاشى كلمات
مثل: «في الحقيقة» أو «دون شك» أو
«بالتأكيد»، فهذه قضايا لا أدعيها. أنا مثلكم، أريد أن
أتحسس مسار هذا القلم، وكيف كان دربه؟ ولماذا؟ ومن
صادفه؟ أصادف أصحاب السوء؟ أكان باحثا عن الشهرة
والجاه عن طريق حزب، حكومة، أو أصدقاء من النقاد والصحفيين
من أجل إعلاء نجمه والإطناب في مدحه؟ أكان يرمي العبث من
الكتابة لأجل أغراض صاحبته الكثيرة الطمع؟ أسّود الصفحات
البيض باللغو والثرثرة فأضاع مئات الأوراق ولطخها تلك التي
تسببت في قطع الأشجار الجميلة، فساهم، بشكل من
الأشكال، بتلويث البيئة؟ هذه أسئلة من حقكم أن
تسألوها، وأرجو أن يكون القلم قادرا على
الدفاع عن نفسه.

اختصارا للمقال أذكر سطورا في قطعة إنشاء بسيط، بموضوع أعطاه لنا أستاذنا د. علي جواد الطاهر في الجامعة عام ١٩٥٦، كان اسم الموضوع «مولد زهرة» كتبه القلم واهتم به الأستاذ الكريم وتحدث به أمام الطلاب بثناء يفوق ما كنت أتوقعه، ثم نشره في مجلة وزارة المعارف، آنذاك، لشدة إعجابه. كان القلم في تلك السطور المتواضعة يقول: (كنت أهم بقطفها لأعقدها مع أخواتها من الزهيرات النديات كي أزين بهن عنقي هذا المساء. لكنني فوجئت وعقدت الدهشة أطرافي عندما نطقت برجائها المتوسل كي أدعها.. يوما واحدا.. يوم مولدها.. إلى النور والضياء!!

تماهلت ورفعت يدي عن غصنها الندي، وقد أطربني أريجها العطر وتاقت نفسي إلى التريث بجانبها لأستملي عبيرها المنعش. وبابتسامة مشرقة زانها تلألؤ الندى على وجنتيها الرقيقتين كانت تقول: العالم!! أعرف كل شيء عن العالم، الحب والخير، الكراهية والشح، الأمل واليأس، أجل!! أعرف هذا، لم أعرفه اليوم، ولم أتعلمه الآن عندما تفتحت وريقاتي وفاض عبيري، كلا عرفته منذ أيام خلت، أيام طويلة، قضيتها خلف جدران غلافي السميك أتسمع وأتململ.. أتسمع أخواتي الزهيرات في الليالي المقمرة وهن يتهامسن، ويتجاذبن أطراف أحاديثهن المتعة، وكم تضاحكن وتمازحن، ويعلم الله كم كنت متلهفة للقائهن والمسامرة معهن، ولكن أنت اليوم.. تريدين أن تقطفيني، واليوم ولدت، فكيف أموت!!»

هكذا ابتدأ القلم مدهوشا، فضوليا، يريد المغامرة، المشاركة، اعتراك الحياة بكل ما فيها من لهو وصخب واحتدام، ثم فجأة همت سبع سنين عجاف بعد تخرجي من الجامعة والانشغال بما كان يجري آنذاك جاري من حوله بمهنة التدريس، خجلا، متأدبا، تفضل صاحبته أن تدبر أمورها بخياطة فستان، أو ما هو لون صبغة أحمر الشفاه الصالح لها. اهتم بما يشغل بال ربات البيوت ولم يمارس سلطته، متحرجا، مختنقا، حتى ظننت أننا سنبقى على هذه الحال للأبد، سيسهل وكفى المؤمنين القتال، ولم أكن أدري أنه يتظاهر بالموت وهو من سيدهشني.

في سنة «١٩٦٥» سافرت إلى لندن، خرج من العراق ولسان حاله يقول: «هيا، ابعديني، لا يمكن أن أنسجم معهم، لا يمكن أن أعيش وإياهم» ولكن من هم هؤلاء الذين جمدوه وأخرسوه لدرجة شعوري إنه مات. لا أدري بالضبط، آنئذ. كان صامتا بمرارة، على الرغم من أن صاحبته لم تسجن أو تعذب، لم تطارد أو تشتغل بالسياسة بالمعنى الذي يخيفهم ويهددهم على منافسة السلطة. لقد وجدت نفسها غريبة بينهم فابتعدت عنهم بشئونها، غريبة حتى قبل أن تسافر إلى لندن، والقلم يعيش على الهامش لكي لا يحرجها.

في لندن، بعد خمسة شهور فقط، وعلى منضدة تتهزهز من القدم والاستعمال، بشقة صغيرة مؤجرة في شارع (كامدن) شمالي لندن بعيدة عنهم آلاف الأميال، ودون سابق إنذار. امتطى القلم صهوته وعلا غبار حصانه، تحدث عنهم ومعهم في «العنز والرجال» كقصة قصيرة في رأيي إنها نقطة التحول الأولى

بحياته العملية المسئول عنها. صرخ المختنق صراخا خفيضا لأول مرة فانتبهت عليه. كان موجعا بجوانبه كلها، من رأسه إلى قلبه، من خاصرتيه إلى قدميه. كانت السيوف التي همد بها متظاهرا، وعانى منها من «١٩٥٨» إلى «١٩٦٥» ـــ ومن عاش تلك الفترة في العراق سيعرف مكابدة أعوامه تلك ـ القصة تقرأ على وجهين الوجه الأول حول صبية قروية يتيمة الأم، تموت عنزتهم القهوائية الحلوب ذات العيون الواسعة وتخلف عنزا صغيرا ذكرا. الوالد يصر على تسمينه لكي يذبحه وهي تريد تربيته ليؤنس وحدتها، أخيرا يكسب الأب الجولة، ويأمرها أن تجلب السكين، السكين الحادة وليست سكينة المطبخ فهي عمياء، طالبا منها أن تحشو بطنه بالرز والبهارات وتهيؤه لوليمة سيدعو فيها أصدقاءه: الشيخ ضاري، وابنه غزوان، رحيم، وتقي. انظروا لهذه الأسماء فقط، اختارها القلم بتقصد، أذكر هذا جيدا، ولم يكن بريئا أثناء الكتابة. الشيخ ضاري: المحافظون بالعراق. ابنه غزوان: حزب البعث. رحيم: الحزب الشيوعي كونه متحدثا دوما عن الرحمة للعامل والفلاح، أما تقي فهم المتدينون. هؤلاء كلهم، واسمحوا لي أن أكون صريحة، اجتمعوا ليأكلوا العنز بشهية، دون أي اعتبار آخر، طيب، من يكون العنز؟ إنه «العراق» كأرض وطبيعة ووطن. من هو الوالد؟! إنه السلطة بكل قدراتها وسطوتها. أما الصبية، المطلوب منها أن تحضر أدوات القتل، وكأنها مرتاحة ومشاركة بالعملية التي تكرهها فهي الشعب العراقي البريء المسكين الذي لا حول له ولا قوة، دون أخذ رأيه بشيء لكنه منقاد، تنتهي القصة عندما تنسل الصبية بصمت من البيت، ذاهبة خلسة إلى بيت الجيران، دون أن تخبر والدها بالأمر، تاركة إياه وحده، كرفض واحتجاج. وهذا ما حصل، بالفعل، لنا، نحن المحتجين، الخارجين من الوطن منذ ذلك الحين.

هكذا تناول القلم غضبه وحزنه بهذه القصة القصيرة بحذر من نوع خاص، وانفرجت أساريره منشرحة. لقد طبعت قصته في مجموعة «الغناء» عند وزارة الإعلام العراقية، لا غيرها، في السبعينيات.

بعد هذه القصة توالى بفتح المنافذ ليتنفس كما تنفست «زهرة الليمون» يوم مولدها إلى النور والضياء. مزق الستار السميك حوله وظل يعالج شروخا متخفية حزينة بعناية ممرضة صبور، رحيمة تختلف عن قسوة بعض ممرضات مستشفيات العراق. كتب قصة «الغناء» بعد سنوات قلائل. وهي باختصار حول ست حسيبة مدرسة الرسم التي تريد من الطالبات أن يرسمن منظرا طبيعيا. ابتدأن الرسم لكنهن في الوقت نفسه بدأن بالغناء دون شعور منهن. طار صواب ست حسيبة، جنت، كيف يمارس الغناء وسط حصة الرسم! ذهبت إلى المديرة مرتين مشتكية، وأخيرا قررت المديرة الصارمة طردهن من المدرسة، كلية، ولن تسمح لهن بالعودة ثانية، ما لم يجلبن ورقة تعهد بحسن السلوك من أولياء أمورهن. هذه أسطر من قصة «الغناء».

(عادت الطالبات لمسك الأقلام والرجوع لـ «المنظر الطبيعي». تحشدت مسهسة صوت الدفاتر وهي تفتح، أقلام الألوان وهي تتكاثر وتلتم في

المخابىء الخشبية. شمر الورق الصقيل عن معدنه وبياضه، تهيأت الأخيلة المنظورة للطبيعة المصورة. عبرت نحلة حائرة الحقل في المنظر الطبيعي لدى «نائلة» واستحمت النخيلات بجذوعهن القهوائية عند شواطىء الأنهار. أراد البعض رعاة وأغناما في مناظرهن، سماوات، نبضة ربيع، غيوما، طيورا مهاجرة، طيورا بيضا هابطة، وكانت الجداول أثناء ذلك تترقرق بلا حساب، أكواخ ريفية، مسحة حشيش، منظر غروب شمس الأصيل..أم كلثوم. غناء، دندنة خافتة، تكاد لا تسمع، لا عنوان للنغم الدافيء، اللحن اللذيد المنساب الحزين.

جاء، عفوا مع السماء والنهر والطيور والشمس الكهرمانة. كانت الحصة بعيدة عن المناهج والمفتشين والمديرة التي تتقلب عجيزتها في الطارمة تبحث عن آثمة. كان الزمان بعيدا حتى عن حارس المدرسة الذي يغفو في مقعده، قرب الباب، وتحت الشمس البغدادية، يغفو بكسل وكأن المعارك الطاحنة التي خاضها أثناء الليل قد أتعبته وهدت حيله. لا ألم أو حنين، لا اشتياق أو تطلعات. لقد هبطت نفسيته إلى درجة النوم، وكانت ست حسيبة تقول: «المنظر الطبيعي» وقد أمرتهن برسمه منذ بداية الحصة، لولا أنها لم تقصد «المنظر الطبيعي» إطلاقا، وكان همها إشغالهن بشيء وإسكاتهن، وإقناع وزارة التربية والتعليم أنها تؤدي واجبها كمدرسة للرسم في «مدرسة العناية» على أكمل وجه فوجدت «المنظر الطبيعي» خير كبش فداء.

ومضت عيون الصبايا وانفرجت أساريرهن الأسيرة، خلعت الطبيعة الوردية والذهبية بفضل أقلام الألوان الجيدة الصنع مشاعر لا أول لها ولا آخر. بعد فراق طويل دجلة والفرات يتعانقان.

مطر من فصل الشتاء، وقوارب شراعية، أوراق الخريف وشلالات جبال شملا العراق، ولم تجسر واحدة من الطالبات الثلاثين في الصف على رسم القيظ وصيف العراق القاسي في ساحاته، لم ترسم واحدة منهن إنسانا بملابس أوربية، أو سيدة تطلي أظافرها بأصباغ كاذبة، أو تلبس شعرا مستعارا. كان الصدق شعارهن. الصدق والبراءة والشفقة. النقاء والطهر ثم العذاب، ثم أم كلثوم!

أسمع همهمة

اقتربت ست حسيبة لتنقض على فريستها، اقتربت كالحافية لمعرفة مصدر الصوت. إنه في آخر الصف، بل في أوله، في الجانب الأيسر أو الأيمن. كن بالفعل يغنين، يخرقن قوانين المدرسة، قوانين النظام والهدوء، يجب أن تمسك زمام الموقف، إنها القوانين).

يا أصدقائي، ماذا يريد القلم بهذا الإلحاح؟ هل يريد كشف زيف ادعاء ست حسيبة مدرسة الرسم، فهي تقول «المنظر الطبيعي» وأمرتهن برسمه، إلا أنها لا تقصده بتاتا، كونها تحاسبهن لأنهن بدأن الغناء، وهذا الأخير، كما لا يخفى، صنو الرسم، موضوع فني آخر، بينما ست حسيبة، لا تفهم هذه اللغة، تستعمل الفن كذبا وادعاء ولا علاقة لها به، تماما مثلما يستخدم المسئولون عندنا كلمات مثل الديمقراطية والحرية والوحدة وعندما نريد أن نمارسها،

فعلا، نسجن ونعذب على اعتبار أننا خرقنا القوانين، هذا هو واقعنا، للأسف، فهم لا يقصدونها في شعاراتهم.

بعد فترة، تلمظ القلم، ليتردد على مواضيع مختلفة، نشر بعضها في مجموعة «الغناء» ثم فكر في كتابة الرواية. كانت الأولى «السابقون واللاحقون» وفيها التساؤلات والحيرة في مسألة الحب من جهة والتقاء الحضارات والمنافسة بينها من جهة أخرى. ولم أكن قد قرأت الأبيات التي ترجمها «بن سعدة»: (إن تعذر تلاقيك، فلتعد عاشقك ومناجيك، عد، وإن لم تف، فالأماني تكفي، وعد حبيب مماطل لهو أطيب لدي من وصال محب أمامي ماثل. التي نقلها لنا هكذا الكاتب الاسباني «خوان غويتيسلو»، مشكورا، والرواية كما قال عنها الكاتب اللبناني الفطن سمير صايغ في صحيفة «الأنوار» بمجرد ظهورها: «إذا أردت أن تطيل الحب فعليك بتحمل البعاد والألم» وفيها، أيضا، ربط الطبيعة والكون بردود فعل الأفراد، التساؤلات الغامضة، مثل الأشخاص، التي لا تعرف بالضبط ماذا تريد، وفيها يظهر الإنسان، فعلا، ذلك المخلوق العجيب!

بعد سنوات قليلة ظهرت رواية «الثنائية اللندنية» وهي تتمة للرواية الأولى، أقل تساؤلا على الرغم من وجود ألف سؤال وسؤال. لكن الحوادث بدأت تكشف بعض الغموض. كان مقتل سعيد حمامي، ممثل منظمة التحرير الفلسطينية بلندن مبعثا لظهورها. فيها أجوبة قاصمة للظهر حول مأساة فلسطين ـ ومن منا لم يتأثر بفلسطين وقضيتها ـ وحول قضية الظلم على المرأة، وكأن هناك تشابها بين الاثنين في بعض الوجوه، وبدا الإنسان، لسوء حظه، في نهاية الرواية، غير قادر على رؤية الأمور كلها مرة واحدة. هناك دائما، نقطة عمى وظلام في منظاره. تجعله ظالما عديم الإحساس، متعصبا، متحيزا. وكما يعرف البعض، منعت الرواية من التداول والتوزيع بالعراق، دون ذكر الأسباب. بل جاءتني رسالة على عجل من الرقيب هناك على عنواني بالمركز الثقافي العراقي بلندن وكنت أعمل فيه كأمينة مكتبة بصفاء نية. الرسالة موقعة باسم شخص ليس بذي بال. فتذكر القلم، فجأة، حادثة أخرى سبق أن ضاق صدر أحد الأدباء به في مجموعة «الغناء» وكان أيضا رقيبا في بغداد، فقال القلم بينه وبين نفسه: «أنا في لندن ولا أستطيع أن أستريح منكم»! وبحماس المنزعج كتب رده، فورا، وسلمه لمدير المركز، عنوان الرد: «ألا ابشروا بالأعمال الخلاقة» تهكما وسخرية من هؤلاء الموظفين الحريصين، فقط، على كتم الأفواه وإشاعة الجبن والنفاق ويسمونهم أدباء وخبراء وهم لا يختلفون عن ست حسيبة و«منظرها الطبيعي».

لأول مرة في تأريخ القلم يتصور نفسه قادرا على كتابة مسرحية. ومن دون سابقة يعرفها بهذا الباب، عند نساء المنطقة تجرأ وعالج موضوع المرأة في مسرحية صغيرة سماها «النصف فقط». العنوان لا يخلو من تحرش، هذا واضح لا يحتاج إلى تفسير، لكن المعالجة صارت بالمقلوب، فالمرأة التي باعتقادهم أنها نصف رجل، لقلة عقلها، تصبح شبيهة ذهنيا بالرجل، فيتهمونها بوصمة أنها نصف رجل، متهكمين عليها في المسرحية، أي تبقى نصفا ولكن

على أسوأ حال ممكنة لمراضاته جسديا، كما يتصورون. وهكذا يمارس الرجل العابث كطفل نرجسيته وتفوقه عليها، سادا الطريق بوجهها أينما توجهت، ولا من مفر. فهي مذنبة دائما، متقلصة أبدا، ولا يفسح لها المجال. وفي نهاية المسرحية عندما تغضب المرأة على زوجها وتقطع سبحته في الشارع العام، تضطر إلى لم خرزها معه، بعد أن رأته منكبا على التقاطها ما بين النور والظلمة تحت المصباح بالليل. تعطف عليه ويعود إليها حنانها ورحمتها، فتنسى نفسها وإساءاته. ونحن كنساء عموما، نقوم بهذا الدور على الدوام في الحياة الحقيقية. ومن الجدير بالذكر، لقد كتبت هذه المسرحية في أوج اشتعال الثورة النسوية بأوربا وأمريكا، عندما رفض بعضهن في جمعيات المرأة الرجال احتجاجا على لاعدالتهم، فكانت، بالمقارنة، معتدلة، فهي تعترف أن لا استغناء لنا عنهم: الرجال، وإن تمنت المرأة إصلاحهم!

بدأت الرواية الثالثة في منتصف الثمانينيات، وما أدراك ما الثمانينيات؟! فترة الحرب العراقية/ الإيرانية. مع حشود التزمير والنفخ والزعيق ظهرت «حبل السرة» كمتسلسلة في معظمها بمجلة «الاغتراب الأدبي». احتفظ القلم بها كسرٌ بعد أن جاءتني إحدى الموظفات مسرورة إلى مكتبة المركز، وكنت أقرأ في كتاب: «ست سميرة، ست سميرة، قصفنا مطار طهران» كيف؟! صعقت وأنا أسألها مذعورة. ردت بانشراح، «فرصة ذهبية، فرصة ذهبية، فجيشهم متشرذم هناك» ماذا يقول القلم للجارة الغادرة، كيف أسكته؟ هل يمكن علاجها؟! لا فرق عنده بين طهران وبغداد، بين طهران وعواصم المنطقة كلها، هو الذي ربي على الأدب العربي الكلاسيكي، ونصفه مكتوب بأقلام أصلها من فارس أو ما يسمى الآ ن إيران. ماذا سيقول لابن المقفع، لسيبويه، الخوارزمي، بديع الزمان الهمذاني، أبو نؤاس، لشهرزاد؟ كيف يواجههم؟ ما عذره؟ إنه يعرف أن هناك مناوشات بين العراق وإيران على الحدود، خربشات، مهاترات، منازعات، مشاكل هنا وهناك، أشرارا وخبثاء من الجانبين، أما أن تلقى الصواريخ في وسط المدنيين الآمنين بمطار طهران فهذا شيء لا يقبله ضميره ولا عقله على الاطلاق. استعد لتقديم استقالته من المركز الثقافي بلندن للمرة الثانية، فقبلت هذه المرة بغيظ واستنكار، فقد شذ عن الجميع مرة أخرى، عاد غريبا وحيدا للمرة الثانية، نفس الغربة التي عاناها قبل مغادرته العراق سنة «١٩٦٥»، وحده بين جميع المطبلين، المنافقين، المتواطئين، أو الصامتين الخائفين من الحدث الجلل.

استمرت الحرب، كما تعرفون، ثماني سنوات، أثناءها انتقل أصحاب القلم إلى جنوب لندن، في منطقة قرب نهر التايمز. دمعت عيونه وهو يرى النهر، الذي ذكره بشط العرب في تلك البقعة بالذات، ما بين «رجموند» و«كنكزتن»، ولم يصدق أن هناك نهرا يشبه نهره بالبصرة وتبين له أن الأنهار إخوة، جالت المخيلة حول حظ شطه الآن، ماذا بقي من وداعته الماضية؟ أين قواربه ذات الوسائد التي يحرص أصحابها أن تكون من الساتان. كيف حال الموج الهادىء وهو يتلاعب بها متهادية كي تصل شواطىء «التنومة» و«كردلان»،

والطريق محفوف بالمخاطر، الصواريخ من كل الأشكال، الجثث طافية بمياهه الصافية من الجانبين، الجزم الحربية لأبناء المنطقة الأحباب. لا يكفي أن تطرف العين هنا، عليها أن تضع النقاط على الحروف. كانت «حبل السرة» نتيجة الحمل العسير الشاق، لكن الجنين ظهر دون حاجة لعملية قيصرية، فلقد آن الوقت له. كتبت الرواية بمدى أربع سنوات وطبعت كرواية «الثنائية اللندنية» على حسابي الخاص قبل الهجوم على الكويت بثلاثة أسابيع فقط.

ماذا تريد مني أيها القلم الكثير الاحتجاج؟ ألا يكفي ما حملتني وكلفتني. حرمتني من زيارة وطني ووضعت بسببك على القائمة السوداء، أهملت كتاباتي عند البعض بعد أن شعر أنني لست مع الحكومة التي تحارب إيران، «وهل جزاء الإحسان إلا الإحسان».

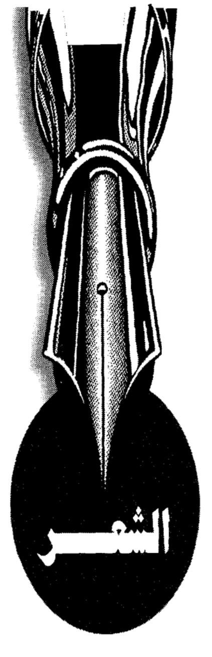
لقد زودتها قليلا. الآن تريد أن تكتب عن حرب الخليج. لا، ليس هذا فحسب، بل تريد أن تقول إن كل مخلوق، مهما صغر أو كبر، همه أن يقول للآخرين: «شوفوني، شوفوني» انظروا لي أنا، انظروا لي أنا. كل بطريقته الخاصة يريد أن يلفت الأنظار إليه. طيب. ما العمل؟ أنا تحت أمرك. الرواية تظهر متسلسلة في مجلتنا «الاغتراب الأدبي» الصادرة بلندن، لم تبق إلا فصول قلائل منها. في الفصل الأخير ينهي القلم تأمله مكتفيا: (الشمس تتخلل الأغصان. الربيع ينبض. الشهر نيسان. بصيلات معظم أزهار النرجس ناهضة من سبات الشتاء، بادئة حياتها بالإيماء. شجرة التفاح متربعة بالحديقة تمشط خصلاتها، تنفش زهرها الفواح، مصممة على إنتاج الثمر بأسرع وقت ممكن. عصافير تحط هنا وهناك. طيور الهزار، البلابل، طيور سود مناقيرها صفر تحلق في الأعالي، ينادي بعضها بعضا. وقف أحدهم على قمة إحدى الأشجار، نافشا ريشه، نافخا صدره، يشدو هناك، لافتا الأنظار والأسماع إليه:

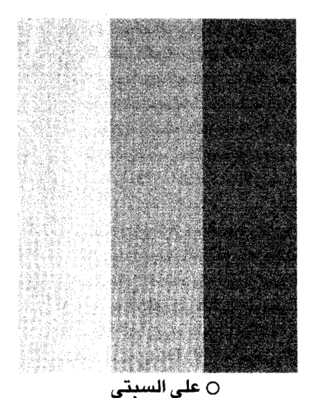
تتاتا تتاتا تا تا

في أعلى الشجرة، يشدو الطير مزهوا، يقول: «أنا، أنا، انظروا لي أنا، انظروا لي وحدي» فاطمة تبتسم وقد سرقت لبها المناظر الطبيعية للعالم الواسع الجميل الخلاب. إنه يسع الجميع، ولكل حصته ليرفع قامته وينفخ صدره مفتخرا، نافشا ريشه، محققا ذاته، متباهيا. تذكرت معرض رسوم زوجها الفنان. الصور الجدارية الفخمة لصدام. المرأة الشعبية الحافية المزهوة بثلاجتها الكهربائية، صديقتها التونسية الراغبة في إكمال دراستها العليا. زهور النرجس. شجرة التفاح. الطير. أجل الجميع يقول بطريقة ما: «أنا، أنا، شوفوني، شوفوني» تنهدت وهي تبتعد عن الشباك عارفة الفرق بينهم، فالبعض يدمر غيره، يحطم من يصادفه ليظهر هو وحده بالذات، محققا أطماعه مالئا غروره. متذكرة حزن الرجل العراقي العجوز النحيف المقرفص بسيقان ا لجرادة، وامرأته المتكومة قربه، النائمة، اليائسة، الجائعة ومعهما سلتهما الفارغة المطاط. تذكرت الهجوم على الكويت. تذكرت تجفيف مياه الأهوار. تذكرت الصاروخ على مطار طهران. تذكرت آلام الأكراد. تذكرت شط العرب وقصف نخيل البصرة الفيحاء، تذكرت:

تتاتا تتاتا تا تا

تركت الطير يغرد مسرورا نشوان.


الشعر



بلى... آذنتنا.....

○ علي السبتي

بلـــى... آذنتنـــا مـــن قـــديـــم زعـــازعُ

ولـــم نحســـم الأمـــر الـــذي هـــو واقـــعُ

بلـــى.. حـــادثـــات الأمـــس، ليســـت بعيـــدة

وهـــذا حـــديـــث الســـوق فـــي الســـوق ذائعُ

شغلنـــا بجمـــع المـــال والمـــال سبـــة

إذا لـــم تصنـــه المحصنـــات الـــروادعُ

وقـــد ثقلـــت أرض وضجـــت لحـــودهـــا

ومـــا شبعـــت تلـــك النفـــوس الجـــوائعُ

فهـــذا مـــديـــر يُشتـــرى بهـــديـــة

وهـــذا مـــن التثميـــنِ للسحـــت جـــامـــعُ

وهـــذي هلـــوك منهكـــات عـــروقهـــا

أمـــا خـــزيـــت ممـــا تشيـــع المخـــادعُ

* * *

وتسأل أم البيت ما أنت صانعُ
وقد غشيت كلّ البيوت الفواجعُ

فهذا شهيد شرّف الله أهله
وهذا أسير أثخنته القوامعُ

فقلت لها: يا جارك الله من أنا
إذا لم أكن تختال في المواقعُ

وقلت لها باق بقاء أرومة
تصك عليها باخلات أضالعُ

وهل أنا إلاّ من بلاد ترابها
هو المسك والأرضون عندي بلاقعُ

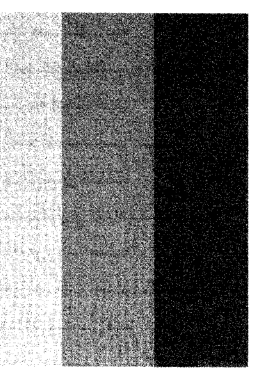
وما اخترت إلا حيث مهدي حفيرتي
وحيث هوى نفسي قديم مضارعُ

سأبقى إلى أن يكتب الله أمره
وما أنا مما يكتب الله جازعُ

***

ألا هل غدٌ أرجو على غير موعد
أم اضطربت في الدافعات المراجعُ

أم اختلفت بيني وبين عشيرتي
أماني نفس مخضرات لوامع



سفر التكوين

د. علي سليمان

قبل أن نلتقي
لم يَكُ ضوءٌ
ولا عتمة
ولم يك غَمرٌ ولا أُفُقٌ
أو مدى...

***

كانت الأرض مطفأةً
والسماوات ساكنةً
في فراغ المحال.
لم يكُ بَعْدُ، مكانٌ
ولا زمن...

***

لم تكنْ رغبةٌ
في ابتكار الزمان
ولا رغبة في ابتكار المكان

ولا رغبة
كي تمدَّ السماءُ
وتشعلَ فيها الكواكبُ
أو تُبسَطَ الأرضُ
ثم تُفجِّر فيها الينابيع
والريحَ والشهوات
ويُذرأ في الخلائق
والنبت
أو يُرسَل المزْن فيها
ويُفصَل بين الجهاتْ.

* * *

لم يكنْ بعد،
غيرُ فراغ، يَشدُّ إليه
الفراغ
فراغ من الصمت
يسكنه، عدمٌ
وانطفاء...

* * *

وفي البدء:
كنت
وكنْتُ أنا
ومنفصلين، عن الفعل
والخصب
ثم التقينا
من لقاءاتنا
ولدتْ مضغةُ الكون،
خُلق الفعل
اشتقّت هيولى العناصر
وانبثق الخصب والضوء
واشتعلت شهواتُ التراب
إلى النبت والزرع

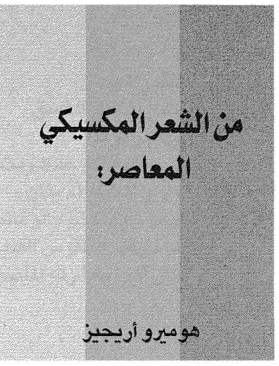
وانتشر الغيم والريح
سال الضباب، على جسد
الأرضِ
فاضتْ ضفاف السواقي
من تخاطبنا،
بدأ النطق والأبجدية
والبوح،
وانبجس اللحن والشعر
والأغنيات...

* * *

من تمازجنا،
جاء سرٌ الحلول
وسر التَنوع
واتصل الأمس بالغد
واختلط الماء بالطين
والنارِ بالريح
وانبَتَّ في الأرض،
وشُدّتْ خيوطُ النهار
إلى الليل
دارَ مدارْ الفصول

* * *

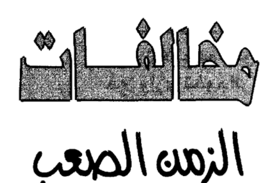
من تباعدنا،
خلق الأمس والبُعد
والنفي
وانتشر الليل والجدْبُ
والفلواتْ،
من شوقنا،
ولدَ الحبُ
واشتعلتْ شهوات
الحياةْ



من الشعر المكسيكي المعاصر:

هوميرو أريجيز

معروف عازار



-١-

لقلبي طقوس بحجم النهارات
وكفي وديعة
لقلبي طقوس بحجم فضاءات هذي البحار الوسيعة
وقلبي تعلم فن الرحيل
فمن ساحة القتل
إلى ساحة السبي
إلى النفي
إلى وجهة في أقاصي الغياب
بقاياه في الصبح
خطاه العليلات
خيل مراثيه
ما طامنتها ميول التآلف
ولا هاجرت، زينت عمره بالوعود

-٢-

لقلبي شجون
بقدر انتشار الغسق
يهاجر يوما
ويوما يعانق حد التريث حتى الرمق
طري الملامح لم ينثن
حين وارى تخوم الرغائب
ما فارقته الطقوس القديمات
كان أثيرا بعشرته الماضية

-٣-

لقلبِي فصول
وبرٌ
وبحر
شغوف بتلك الفصول القتيلات
سرى مثلها يمطر الفرح الصعب
في الأربعين من العمر
تخطى البحار الولوعة بالخطف
إلى بيدر المحنة
فاردا هودج العشق
إذا لامست حرصه وردة
هدّه الولع المر
شغوفا بتلك الشطوط البعيدات
أتقسو..؟
وتغفو..؟
وكيف..؟
هي العين تغفو إذا بادلتها الليالي بصحو.؟

-٤-

طعين، ويرحل في الضدّ

يحتضن الزمن ـ الحلم فعلا ـ
عصي الملامح
هاو
مُشاكلْ
خلاياه، ضاق بها الصدر
أوهنها العتب المر
صحوه أقلق هدأة قافلة العمر
ساح الهوينا
الهوينا
وأمعن في السوح
هو الآن يأخذ شكله
يسرح
يمرح
ينبت صبارة في بلاد الغبار

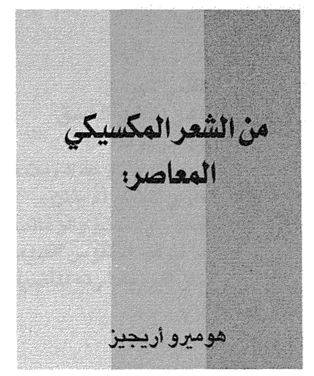
ـ٥ـ

طعين..
لأن البلاد التي ضيعته
تقاضت بأتعابه السوط والأضرحة

ـ٦ـ

هو الآن يأخذ شكل البحار
وإن حاصرته الملامح
علق راياته
وانتخى
يعلن العشق وجها
لوجه البلاد التي ضيعته.

مطر في الليل..



ترجمة: مصطفى غنيم

(١)

إنها تمطر ليلا
على الشوارع المبللة والأسطح القديمة
على التلال السود
ومعابد المدن القديمة
في الظلام، أسمع موسيقى الأسلاف
الخطوة القديمة والصوت الذائب
يرسم المطر خطوطا في الهواء
أسرع من أحلام الإنسان
ويخط آثارا على التراب
أطول من خطوات الإنسان

غدا..سيموت الإنسان

سيموت مرتين

فمرة.. حين يموت شخصه

ومرة ثانية.. يموت نوعه

وبين اندفاع البرق

والبذور البيضاء التي تسجل الظلام

هناك فسحة من الزمان لمراجعة الضمير

ولنحك التاريخ مرة ثانية

إنها تمطر

وستمطر في الليل

لكن على الشوارع المبللة والتلال السود

لكن..لن يكون هناك من يسمعها

(٢)

لا تخبر الكلمات ماذا يقول الجسم

حين يصعد التلال في الغسق

لا تخبر الكلمات ماذا يقول طائر الطنان

في الهواء عند الظهيرة

لا تخبر الكلمات ماذا يقول الكلب

في انتظار سيده

ذلك الذي لن يعود أبدا

لا تخبر الكلمات

ماذا تقول خطوة الفتاة

أو رعشة الصباح في الأغصان

لا تخبر الكلمات

عن ذاكرة الدم المولودة

وعن الحب وعن الموت

الكلمات ظلال ربطت

في قدمي إنسان

يتحرك مسرعا بين الزحام

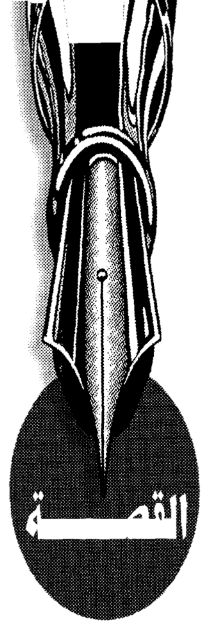
هي جفن لحلم يغلقه الإنسان

على حب لا يقدر على فهمه.

هوامش

● هومبرو أريجين: شاعر معاصر يعيش في «مكسيكو سيتي»، نشر أكثر من ١٢ ديوانا، وحظي بعديد من صور التكريم في بلده مثل حصوله على جائزة «ديانا توفيدا دين» الأدبية.

● عن مجلة "The American Poetry Review" عدد نوفمبر / ديسمبر ١٩٩٢م.


القصة

البيت المهجور

وديع اسمندر

ليلة البارحة، ربما وبشكل مفاجيء، أيقظ المطر والرعد آخر ما تبقى في قلبي من حنين، فقررت زيارة بيتنا المهجور في القرية، استأجرت دراجة نارية وانطلقت نحو قريتنا، وقبل أن أصل إلى البيت، وضعت الدراجة تحت شجرة زيتون، ومشيت، لم يستقبلني أحد، ولم يشعر بوجودي أحد، اتجهت إلى بيتنا الترابي، ودفعت الباب الخشبي الضخم بيدي، فأصدر صريرا طويلا ممطوطا يشبه الآهة، أشعلت شمعة صغيرة كنت قد جلبتها معي، ودخلت، كان المطر يخترق سقف البيت بصعوبة، فتمتمت:

ـ إيه يا زمن..

سنوات طويلة مرت، وبيتنا لم يركع بعد، أعمدته الخشبية لاتزال تقف بجسارة، وخيالاتها تتراقص على وهج احتراق شمعتي الدامعة، كانت أخشاب السقف تلتحف بأشواك البلان والقصب والتراب، وتستريح بهدوء فوق الجدران ذات الحجارة الضخمة.

● **أية حجارة تلك التي يتألف منها بيتنا؟**

يقولون إن جدي هو الذي أشاد هذا البيت، وقطع أحجاره بنفسه، لم أر جدي هذا إلا في صورة قديمة مأخوذة على الماء، شوارب معقوفة ووجه صارم، لكن نظراته تقطر حنينا ورقة، من يصدق انه قتل ضبعا بضربة عصا؟

● **آه... يا جدي..**

لعل روحه الآن تراني وأنا أتجول في أرجاء البيت، هنا كان القنديل، وهناك الموقدة، وهنا كان سرير أخي الصغير.

● **أيـن رحلـت ألسنة نـار حطـب السنـديان ورائحـة شواء العصـافير؟ وأين اختفـت أغنيات أمي وهـي تغني لنا لننام؟**

في ذلك الركن الشرقـي كنا ننام، أبي، أمـي، إخوتى، وأنـا. وفي الجانب الآخـر مـن البيت، حيـث لم يكـن يفصل بيننـا سوى الأحلام، هناك كانـت ترقد بقرتنا «العطرة» ذات النجمة البيضاء والقشطة الطيبة، مسكينة تلك البقـرة الوادعة، لم أكن أعلم قبل وفـاتها بأن الأبقار تموت أيضا بـالولادة، كـان صوت اجترارهـا يسلينـــي في لحظـــات الأرق، وكنـــت أتشاجر مع أخي حول من يذهب بها إلى المراعـي في تلـك الزاويـة الصغيرة كنـا ندخل الكلب «كسروان» في الليالي الباردة لينام معنا، كم كان رائعا هذا الكلب الذي سرقه أبي مـن القربـاط ثم لم يلبـث أن رحل عـن القرية مع كلبـة نَوَرية نـاسيا الخبز والملح.

● **لماذا تعشق كلاب القرباط الرحيل؟**

لهيـب الشمعـــة يـرتجف، والـــرعـد يتواصل، وقطـرات ساخنة تتساقـط من أمكنة عديدة

● **من يبكي على من؟**

لم يعد لي شيء في هـذا البيت المهجـور ، أبي، أمي، إخوتى، والبقرة وعجلها اليتيم، والكلب «كسروان» القطة «بيـوضه» كلهم رحلوا

● **يا إلهي.. حتى رماد الموقدة ذرته الريح..**

المطر لايزال يخترق السقـف، وقطراته تـرتطم بـأرض البيت، محدثـة أصواتـا متـداخلـة أسماها أخـي الكبير ذات يـوم «سمفونيـة الدلف» تـذكرت كيف كـانت أمي فيما مضى، تضع تحت الدلف أوعية من الصحـون لتحمي بها وجه الأرض من الإصابة بالجدري.

● **لماذا ترحـل كل الأشياء العـذبة؟ وإلى أين؟**

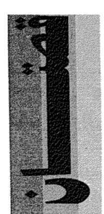
تساءلـت ملقيا نظرة الـوداع على بيتنا المهجور، وقبل أن أغادر، وضعت شمعتي في مكـان الموقـدة، وعلى وهـج ضـوئهـا المرتجف كقلبـي، تراءت لي أعمـدة البيـت أكثـر ضخامـة ومهابـة، وخيل إلي أننـي أسمع مواء القطة، وصوت اجترار البقرة، وضرعهـا يـدفـق الحليـب في طنجـرة النحـاس. وفي الفراغ ارتسـم وجه جـدي بعينيـه الحزينتين وشـاربـه المعقـوف، أغمضت عيني كـي لا أرى. وأغلقت الباب بحذر، وكأنني أخشى على باقي الذكريات أن تستفيق.

كـان المطر حـزينـا. والقـرية نـائمـة، ومثلما دخلت إليها، خـرجت منها دون أن يودعني أحد.

وحـده البيـت بحجـارتـه وأخشـابـه وأعمدته كان في وداعي، كنت أخشى عليه أن يصرخ ويتقـوض عنـدمـا غـادرتـه ومشيت. لكنه ظل على وقاره. وكأنه تآلف مع وحدته وذكرياته. لم ألتفت إلى الوراء، سرت إلى حيث وضعـت دراجتي النـارية تحت شجرة الزيتون، لكـن صورة البيت بكل مـا فيه كانت تلـوح أمامي. تســاءلت بصوت مخنوق:

● **هــل تموت الأشيـــاء؟ وهـــل للحجارة ذاكرة؟**

شعرت أن بيتنـا القديم قـد تعرف إلي، وسمعـت مـا يشبـه صرخـة اللـوم مـن ورائي، لكننـي لم أجـرؤ على الالتفـات، ركبـت دراجتـي وانطلقـت عـائدا نحـو المدينة، حيث لا ينتظرنى أحد، ولا يحن إلي أحد، مضيـت وفي داخلي يتقوض شيء مـا كان في يـوم من الأيـام، حنونـا وقاسيـا وجسورا كحجارة بيتنا المهجور.



د. حورية البدري
- الاسكندرية -



عندما نصحوني بأن أتخلى لها عن أحلامي، كل أحلامي. رفضت بإصرار، نظرت إليها وهي قابعة على كرسي المكتب الكبير ومكورة جسدها فوق المكتب، كان المنظر باعثا على شيء من الرهبة في النفس، لم تكن رهبة التوقير، لكنها رهبة استشراف الصراع مع هذه المخلوقة الضارية.

تنازلوا لها بسهولة عن أحلامهم وتناثروا على المقاعد من حولها محبطين، استسلموا بدون معارك رغم ذلك، يجب أن لايكون حكمي عليهم متعسفا أو قاسيا فهي أشد ضراوةمن ..انقض صوتها على أفكاري فتبعثرت:

- أين أحلامك؟ أعرف أنك تملكين الكثير منها. تقدمي في الحال وضعيها أمامي هنا على المكتب.

نظرت حولي. رؤوسهم منكسة. سلبتهم كل أحلامهم. هل أستطيع أن أحاربهم وحدي؟ بعد أن أعلن رفضي ستبدأ المعركة على الفور. ستهاجمني بضراوة. إلى أي حد ستكون إصاباتى مؤلمة؟ وكم من الوقت سيستغرق صمودي في مواجهة اعتدائها عليّ؟ أعتقد أنه ليس كثيرا..

تنبهت على مخلبها يختطف الزهرة التي أزين بها شعري. لم تكن حريصة بدرجة كافية فتمزقت بعض الشعرات حول مخلبها أو قد يكون هذا وعيدا. إنه بداية الصراع معها. لامفر إذن.. اقتربت منها ظنت. أنى أقترب منها لأمنحها أحلامي كما طلبت لكن شق صوتى ترقبها:

- لا.

نظرتها الضارية لم ترعبني. فالنهاية حتمية. لن أصمد كثيرا. لكن. ليكن صراعي معها ببسالة حتى النهاية. لن أستسلم بدون معركة.. بحركة سريعة استطعت أن أتفادى ضربة مخالبها.. استدرت نحوهم، نثرت عليهم أحلامي. كل أحلامي. نهضوا. وقفوا جميعا في مواجهتها. امتدت أيديهم بين وريقات مكتبها الكبير. يبحثون عن

أحلامهم المسلوبة.

ترددت البومة الكبيرة للحظات. ترقبهم وهي غير مصدقة لما يحدث أمامها. لكن، عندما بدأوا يستعيدون أحلامهم؛ فردت جناحيها. وكان منظرها وهي تنطلق فارة من النافذة المفتوحة هو آخر عهدهم بها.



الوحدة خير من جليس السوء، لكن إن لم نجالسه قد يغضب، فهو رئيسنا في العمل ومحاولات تجنبه أو تجنب الجلوس إليه قد تعني عنده الانقطاع عن العمل، وأننا لانستحق رواتبنا التي نتقاضاها من مؤسستنا الحكومية في نهاية كل شهر، لهذا كان شبه محتم علينا أن نجلس إليه وإلى ليلاه التي اصطفاها من بين جموع الموظفات لتبث طقوس الإرهاب المعنوي. تنثرها فيزداد انتفاخه ويزيد انزواؤهم.

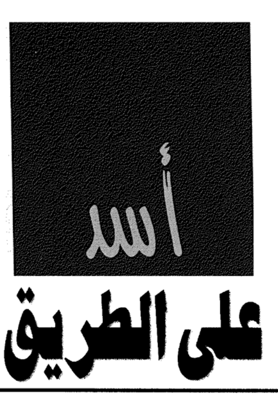
نظرت إلى عقد الخرزات السوداء القابعة بين حبات اللؤلؤ حول رقبتي، تخيلته عقدا من أزهار الفل والياسمين في محاولة رومانسية بسيطة للهرب من أشواك كلماته القاذعة، لكني لم أشم رائحة الزهور، كان المكان عطنا مسلوب الرائحة الحلوة والأمان الجميل.

وقفت «ليلى الرئيس» في مواجهتنا. (اصطدم صوتها ـ جاف النبرات ـ بكل أزهار الفل والياسمين فتساقطت من حول رقبتي.تناثرت على الأرض. نظرت إلى رئيسي الساخط دوما بدون مبرر. لن تسنح لأحلامي الآن فرصة للمة الأزهار المبعثرة على الأرض وإعادة ضمها في العقد حول رقبتي..

تهادى رئيسي في خيلاء. كان مثل الديك الرومي المنفوش علينا جميعا، يختلس النظرات إلى ليلاه المنتشية فخرا وعتوا و.. انقطع الصوت القاذع القارع عندما رن جرس الهاتف، رفع السماعة.. ارتخت ملامحه العدوانية المتعجرفة، ضعفت نبرات قذائف صوته:

ـ حاضر ..حاضر..لن أنسى شيئا..لاتقلقي سأحضر كل طلباتك..

انطفأت العنجهية في قلب ليلاه وانسحبت منصرفة في هدوء.. بدأت أحلامي تلملم بعض أزهار الفل البيضاء التي تناثرت على الأرض، أخذت في إعادة تجميعها وتكديسها في العقد حول رقبتي، كان شذاها يفكر في التسلل إلى أنفي عندما وضع رئيسي سماعة الهاتف، نظر إلينا. نفش أشواكه فجأة كالقنفذ، وأرسل أحد العاملين يستدعي له ليلاه على وجه السرعة.



أسد على الطريق

نادين غورديمر*
ترجمة: شاهر عبيد

افتح!
افتح!
ما الذي يعكر بالطرق صفاء النوم؟
من الطارق؟

إن جميع من يسكنون على بعد ميل من حديقة الحيوان يسمعون صوت الأسود، وهي تزأر في ليالي الصيف. لكن الزائر قد ينخدع. ها هي أفريقية، في آخر الأمر، حتى لو اختار لمبيته أية حاضرة أخرى.

قبيل ساعة الفجر بقليل، حينما يفترض أن يخيم الظلام، والجسد في درك انحطاط قواه، وفي المستشفى الذي فوق السفح، يموت الطاعنون بالسن ـ ينشق الليل كثغرة بين النجوم سوداء. ومن خلالها يتسلل لهاث عميق. اللهاث بعيد، وفجأة يظهر قريبا، في الجوار، في الأذن مباشرة. إن صوتَ التنفس لصوتٌ حميم. إنه ينمو وينمو، أعمق، أسرع، أشد خشونة إلى أن ينتهي بأنّة هادرة، أنّة متصاعدة تنهض من بين القضبان المحنية للقفص وتخيم فوق سماء المدينة كلها. بعد ذلك تتلاشى، تغور، وتتحول إلى مجرد لهاث.

فلننتظرها. إنها ستنطلق بهدوء شديد، ولن تعدو أن تكون صوتا واهنا خشنا يخترم الهواء في صيوان الأذن. في اللحظة التي يبدو التنفس قد غاص بين النغمة وقرارها، فإنه يحدث مرة، ويتوقف قليلا ثم يتتابع هكذا طوال الليل كعزف مغنٍّ للحن، ويبدأ من جديد. فيتعالى اللهاث، أعلى، أعلى، أخفض أخفض إلى أن يبلغ الأنَّة المرعبة.

افتح!
افتح!
باعد رجليك!

في الأجنحة الخاصة بالشيوخ، حيث تتلألأ الأنوار، يخرجون الأنابيب من المناخر، والإبر التي تقطر محلولا ملحيا من الأذرع ويغطون الوجوه بالشراشف. وأنا أسحب شرشفي إلى ما فوق رأسي. وأسمع صوت تنفسي محصورا هناك. لقد فات الأوان. ولايزال الوقت مبكرا للاستيقاظ. أحيانا، كانت العجلات المطاطية لشاحنة الحليب تسير فوق نعاسنا. لقد تحولت...

إن عبارة زئير ليست هي الكلمة المناسبة. والأطفال لا يتعلمون تلقائيا، وهم يؤدون تمارين في انتقاء الأفعال في المرحلة الابتدائية: «أكمل الجمل التالية: ,The cat .....s the dog .....s, the lion ....s». إن كل الذين قرروا ذلك لم يستمعوا إلى الشيء الفعلي. هناك ثمة خطأ في التطابق الصوتي بين الفعل وفاعله، كالخطأ التشريحي في المنحوتات التي عملها نحاتون في القرن الثالث عشر والرابع عشر للحيوانات الأولى نقلا عن ملاحظات وضعها مستكشفون أوائل. إذن فعبارة زئير لا تلائم الصوت الخارج من فكين هائلين على مدى الساعات الأولى من الصباح.

إن أسود الحديقة لا تزأر في أثناء النهار. هي تتثاءب فقط. وتنتظر غداءها المذبوح أصلا حتى يرمى لها. وهي تخفي براثنها المهملة مغمدة في أكف ضخمة مسالمة. أكف تشكل قاعدة تتكىء عليها رؤوس مشعثة (الأسد المصور هو على الدوام في أذهاننا ذكر له عفرة)، يحملق من خلال جفنين مغمضين بما يعتقد الزائرون أنه تلهف وجداني أشبه بالحنين.

كذلك كنا ذات يوم قرب البلطيق فنحط التمساح عبر الضباب الليلي من جوف البحر. أفهل أجرؤ أنا على أن أفتح فمي الآن؟ وهل يمكنني الوثوق بأن ما يند عنه في هذه الليالي ذو عواقب حسنة؟

في ليالي الصيف الدافئة فقط تستنفر الأسود. وهي لا ترى ما تحملق فيه خلال النهار. عيونها مفتوحة لكنها لا تدركنا ذلك ما تستطيع أن تعرفه حينما ترى عدسة بؤبؤ العين تنغلق حالما تنقض طيور اليمام لتلتقط من خلال حواجز القفص حبات «البوشار». وفي ما عدا ذلك فإن العيون تبقى فارغة ولا تسجل شيئا على صفحتها. لقد ولدت هذه الأسود في حديقة الحيوان (وظلت أشبالها لأسابيع هناك ليراها الزائرون، وقد يمسك بها الأولاد بأيديهم). إنها لا تعرف ما هو خارج أسوار الحديقة. وهي لا تعكس ما تملك من حنين. وفي أيام محددة تشتد عضلاتها وتجعل تلهث، فتعلو خاصراتها وتهبط كما لو أنها قد ركضت خلال الليل البهيم طويلا، والمخلوقات الأخرى تخلي أمامها الطريق، وفكوكها معلقة في الهواء بثبات، يبللها اللعاب المنثال منها كما لو أنها تشتم رائحة الصيد. وأخيرا، تنفض الأسود رؤوسها الضخمة عاليا، تلك الرؤوس الثقيلة الثقيلة، ثم تخرج. هي تخرج إلى الجوار: لبدة رهيبة تحميها، وزفرة تعم المنازل بسحابة من الضباب المتدلي.

آه، ياجاك، جاك، جاك آه. سمعت ذلك مرة عبر جدار الفندق. كنت وحيدا فاستمعت. وكانت أغطية السرير تغمر رأسي، وركبتاي مشدودتان إلى قبضتي كفّي. وعيناي

مرهقتان من طول السهر. هيا إلى النوم! إنها أوامري: إلى النوم.

لابد أن طريق السفر الجديد هو غالبا ما حجب أصواتها في الآونة الأخيرة. هذا الطريق الجديد بمساراته الخمسة يجتاز المكان في الجوار ملتويا كالأنشوطة في الوادي بين حديقة الحيوان والبيوت القابعة فوق السفح. وتجتازه السيارات حتى وقت متأخر كما في الصباح الباكر. الشاحنات والصهاريج تنطلق منذ الفجر. وارتفاع معدل النثار المتصاعد نتيجة احتكاك العجلات المطاطية المسرعة بالإسفلت قد بات جزءا من ملامح سكون المدينة. وبعد زمن قليل لا تسمع الكثير من الأشياء غير ذلك. لكن أحيانا يكون ذلك بسبب النسيم. فحتى في ليلة صيف صافية لابد أن هناك نسيما يتحرك مع خيوط الفجر. إنه لا يكفي لتحريك الستائر، لكن تياره مع ذلك قد حمل إلى أذني صوت اللهاث الخفيف الواضح والبعيد.

أو ربما شراب الويسكي الصرف بعد وجبة الغداء. إن القاعدة تقول: لا تشرب بعد الغداء. فثمة عندها مفتاح يضرب أوتار الدماغ: افتح!

من هناك؟

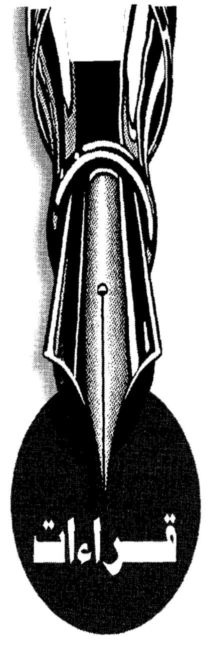
شاحنة تحمل البطاطا تخترق إشارة المرور جعلتنا نهتز ست عشرة مرة.

كنت متراخيا ناعسا في ساعات الصباح تلك فانزعجت لذلك. كل شيء يتحرك فيك، تغدو كشجرة، تنفتح لك الأرصفة وترتفع. كل شيء يرتفع، ينهار ويتصدع.

من هناك؟

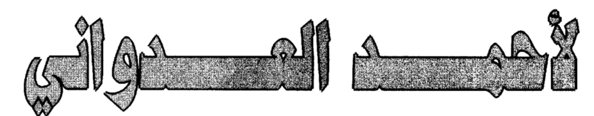
أو ثمة شيء ما تقرأه في صحيفة.. نعم. في الليلة الماضية ــ هذه الليلة ــ في «السيتي ليت» City Late، الصفحة الأولى. متظاهرون من السود في الشوارع، عمال السفن، وهم يحملون العصي والدبابيس. مئوية أرجل سوداء محتشدة تشرب متقدمة بألف رجل ملوّحة. ويتصاعد اللهاث. قد يكون في الحديقة أو تحت النافذة. ويكون فاصل، ركود النفس. انتظر هذا: انتظار ذلك. تقافز، تقدم عبر اللافتة المكتوبة بعناية: الرجاء الابتعاد عن العشب. الجميع قد دخلوا المدينة، ليس بعيدا عن هذه المدينة. لأقدامهم وقع شديد الانتظام، عصي ملوحة (لن تكون هناك رماح بعد الآن، ولا بنادق حتى الآن). إنهم قادرون على قطع أية مسافة، وفي الوقت المحدد. أغلقت المحلات والمنازل في وجوههم وهم يعبرون. وتلك الصرخة التي ندت عنهم وهم مقتربون ــ تلك الأنّة المجهدة، ذلك المنوال من طرق الحرية الذي يكسر قضبان القفص، قد تخلص منه، وها هي الصرخة قريبة قربه الآن من الطريق العام، مذهولا ويلتمس دربه، ويستدير برأسه الصنديد ليعلن أخيرا عما لم يره حتى الآن، يعلن ميلاد البلد الذي يحتضنه ملكا.

*** نادين غورديمر: كاتبة من جنوب افريقية، حازت على جائزة نوبل للآداب سنة ١٩٩٢.**


قراءات



بقلم/ فيصل السعد



الشعر الحقيقي يبقى راقدا في عمق الإنسان حتى لو لم يمارسه صاحبه، وينز بين لحظة وأخرى ليطلي الكتابات الأخرى لصاحبه من قصة ومسرح وفلسفة ودراسة.

أجل إن روح الشاعر تظل سابحة فوق مفرداته وصوره معلنة عن شاعرية صاحبها بغض النظر عما يطرح من مواضيع.

«أفلاطون» ولد شاعرا مبدعا وقد اهتدى إلى سقراط قبل أن يصل عمره إلى الثامنة والعشرين فبدأ يعرض عليه قصائده وبدأ الآخر يغريه ببعض الكتب الفلسفية والأسئلة التي اعتاد أن يسألها طالبا منه الإجابة.. وهذه الأسئلة جعلته مواظبا على الفلسفة غير ملتفت إلى الشعر. وبعد أن لمس سقراط نضوجه الفلسفي صارحه برأيه وأخبره بأن الفلسفة والشعر ضدان لا يلتقيان.

ورغم أن الحيرة لازمته بعض الوقت لكنه اختار الفلسفة بل ووصل إلى مرحلة «مهاجمة الشعراء وأساليبهم الخرافية الوهمية» وأذاب جميع أساليبه الشعرية بالفلسفة التي بدأ يمارسها بأفضلية عن الآخرين وبميزة لا يمكن توفرها عند الفلاسفة حيث إن أسلوبه يوحي للقارىء بأنه يقرأ قطعة شعرية فلسفية. أجل إن فلسفة أفلاطون تعني الشعر في كل شيء: أسلوبه، صوره، مفرداته، مواضيعه... الخ.

«إن الصعوبة في فهم أفلاطون تكمن في هذا المزيج المسكر بين الفلسفة والشعر والعلم والفن، حيث لا نستطيع أن نذكر في أي نوع من الحوار يتحدث الكاتب أو في أي شكل، وهل هو حرفي أم مجازي، وهل هو مازح أم جاد إن حبه للمداعبة والتهكم والخرافة والأسطورة يتركنا في حيرة

أحيانا، ونستطيع أن نقول عنه إنه لا يقوم بالتدريس إلاّ مستعينا بالأمثال والحكايات».

أقرأ حياة أفلاطون في كتاب.. قصة الفلسفة.. لـ ول ديورانت... وترتسم أمامي صورة الشاعر أحمد العدواني، وقد شجعني هذا الارتسام على إعادة ما قرأت مؤمنا بإنني أقرأ حياة أحمد العدواني بفارق بسيط يؤكد أن أفلاطون استطاع أن يمزج الشعر بالفلسفة فيجعل من كتاباته فلسفة شعرية. أما العدواني فقد مزج الفلسفة بالشعر فجاءت كتاباته شعرا فلسفيا.

العدواني بعد قراءتي له لأكثر من مرة وجدته صعب الفهم وقد جاءت هذه الصعوبة من مزجه المسكر بين الفلسفة والشعر والقصة والعلم. وفعلا إن قراءتك الأولى لاتدريك إن كان مازحا أم جادا، إذجبه للمداعبة والتهكم والخرافة يترك القارىء في حيرة مشابهة للحيرة التي نترك بها بعد قراءتنا لأفلاطون:

قررت أن أموت!
أنا.. أنا...
قررت من تلقاء نفسي أن أموت
كي لا أرى خناجر العار
تطعن أفكاري
ويحكم الدمار داري
والملك للخفاش والعنكبوت
قررت أن أموت!
أنا... أنا...

لا تدري هنا إن كان العدواني يؤكد إيجابية موته أم أنه يهزأ بالموت ويدعو إلى وقوف أفكاره وانتزاع الطعن منها!

الرسم بألوان ضبابية

الدكتور محمد حسن عبدالله استطاع أن يمنح قلمه حرية التحرك ليبرع في كتابته ويصدق في تناوله ويمنح موضوعه شمولية تعطي المطلع اكتفاء نادرا في الموضوع المتناول.

أصدر مؤخرا كتابا يحمل عنوان «الرسم بألوان ضبابية. دراسة في شعر أحمد العدواني» الكتاب من الحجم المتوسط ضم/٢٥٨/صفحة شملت حياته منذ ولادته الشعرية وحتى انتهائه.. وبقاء شعره فوق ألسنة الجميع.. وهذه الدراسة تؤكد لنا أن كاتبها عايش العدواني فترة من الزمن بل وعايش الأدب الكويتي وكلنا يشهد على هذه المعايشة الصادقة. بدأ بالحديث الإذاعي الذي كتبه أحمد الشرباصي عام /١٩٥٣/ وقد تعرض لجانب من حياة أحمد العدواني قبل أن يتعرض لشعره، «والطريف أن هذه المعلومات المبكرة جدا عن حياة الشاعر الذي كان ـ وذلك الوقت ـ مدرسا بالمدرسة القبلية «الابتدائية» للبنين، وكان نتاجه الشعري المنشور ينحصر في عشرين قصيدة تحديدا». وإن دلّ هذا التناول على شيء فإنما يدل على أن الكاتب سأل وتقصى وراجع وقرأ ليصل إلى بدايات الشاعر من أجل أن يكون كتابه أهلا للقراءة ويعتبر مصدرا هاما نادرا يبحث عنه جميع الدارسين.

فبعد تناول بدايات العدواني الشعرية التي دلت بهذا الشكل أو ذاك ـــ «على البداية التعليمية المضطربة.. وافتقاد التدرج المنظم في تلقي الثقافة، ترتيبا على عدم استقرار النظام التعليمي في الكويت، في تلك المرحلة، وربما كان لهذا أثره الواضح في نهم الشاعر إلى القراءة، ورفضه للثرثرة الثقافية واقتضابه الحديث حول الثقافة، فيما بعد، واقتناعه العميق بأهمية الثقافة في صنع المستقبل

العربي، هذا الاقتناع الذي وجّه نشاطه إلى أن تكون للكويت رسالة ثقافية تنموية، تتجاوز حاجاتها الخاصة، إلى أقطار الوطن العربي، فتصبح رسالة قومية تستجيب للمطلب الشامل للأمة.»

كما تعرض الكاتب في سياق حديثه عن العدواني إلى صقر الشبيب الذي اعتبره ـ رهين المحبسين ـ بعد أن ابتعد بنفسه عن مواطن المهاترة.

وكذلك تحدث عن فهد العسكر الذي لم يكن أقل معاناة من صقر الشبيب. وقد تناول هاتين الحالتين لأن الحالة التي عاشها العدواني وخاصة في السنوات الأخيرة تكاد تكون مطابقة لهما:

«الانعزالية والانزواء والرفض للآخرين».

ولكن هناك حالة لابد من ذكرها تتوفر بين فهد العسكر وصقر الشبيب وهي أنهما لم يجف قلمهما قط وكذلك العدواني فإنه رغم وحدته والاكتفاء بلقاء صفوة من محبيه فإنه كان يستفز من قبل قلمه فيفرزما في ذهنه من شعر فلسفي:

عمامة على ضفاف مائدة
وثيقة ما بين سكان القبور
وساكني القصور
كانت ومازالت على مختلف العصور خالدة
تصور التوراة والإنجيل والقرآن
حسب مراد الطبقات السائدة

البداية والنضوج

العدواني أكد بأن الثقافة من شأنها أن تلعب دورها في رفع صاحبها للمصاف الأعلى أو إبقائه مراوحا في دائرته.

فالعدواني أشبع نهمه من القراءة خلال ممارسته لكتابة الشعر أو ربما قبلها. لذلك جاء شعره يحمل تصورا واحدا للعالم الذي يعيشه ولا يوجد فارق بين البدايات وقصائد ما بعد النضوج إلا في التناول والثقافة في هذا الموضوع أو ذاك.

فهو في عام ١٩٥٠ / ينشر في مجلة البعثة قصيدة عمودية يقول فيها:

لقد ذهب الصبا إلاّ أقلّه
ولم تُطفأ لواري الشوق شعله
وغاياتي ـ كما كانت قديما
خيالات على نفس مُظلة
وما استأنست يوما في مكان
وإن راقت به للأنس حفلة
ولم أرق طعام أو شراب
ولا في ملبس إلاّ تعلّه

هذه قصيدة تعتبر من البدايات فقد سبقتها إلى النشر اثنتا عشرة قصيدة. ومنذ تلك المرحلة ترى العدواني ميالا إلى الوحدة لأنه متأكد بأن اختلاءه بنفسه يقوده إلى الإبداع في التفكير الفلسفي أو الشعري:

وما استأنست يوما في مكان
وإن راقت به للانس حفله

وهذا الرفض للآخرين يجعله أكثر التصاقا بهم وتستطيع أن تشعر بذلك من خلال متابعتنا لكتاباته فهو في قصيدة ـ أريد أن أفهم ـ التي كتبت عام / ١٩٦٤» يتردد بين طلب المثل الأعلى في الناس وبين تقبلهم على ما هم عليه، وبين العطف على الضعف البشري والرثاء للضعفاء».

الشاعر هنا يستفز حيرته لتتيقظ وتتساءل عن الأسباب التي دعت الآخرين إلى الصمت أو عدم السعي لمعرفة الأسباب الحقيقية لما هم فيه من ضيم وحيرة:

أيهما أحكم؟!
من اصطفى للناس قالبا

من صنعه..
يقيسهم به...
من شذ عنه أو بنا
عن طبعه..
قام بثلبه...!!
أو من رأى الناس كما صورهم
رب البشر..
سيان من أنكرهم!!
أو أنكروه...
في السير
خالقهم بسرهم أعلم!!
أريد أن أفهم!!

هذه اللغة الفلسفية تؤكد لنا بأن صاحبها هو الآخر لا يستطيع أن يبوح بما يعتلج في صدره لأنه ليس على ثقة من أن أناس المرحلة على استعداد لفهمه.. لذلك يطرح شعره كتساؤلات ١٠٨ سقراطية ولكن المجيب هنا يكون هو أيضا لأنه كان يعيش وحدته ويحدث نفسه عن أمور حياتية عديدة منها الفلسفية والسياسية والثقافية.

فهو عندما يقول:

أريد أن أفهم؟!

وبعد قراءة نشعر أن هذا التساؤل يعني طلبا للآخرين كي يفهموا داقعهم ويعيشوا بالشكل الذي تفرضه أذهانهم بعد نضوجها.

لقد استطاع العدواني أن يعايش الآخرين من خلال معايشته لذاته بصدق.

وقد دلنا الدكتور محمد حسن عبدالله على زوايا عديدة في حياة الشاعر كانت معتمة ولا يمكن أن تضاء هذه العتمة إلا بقراءة الدراسة القيمة عن حياته.

الناسك وشكوى الشيطان:

في بداية السبعينيات مارس العدواني غربة ذاتية حقيقية حيث أغلق بابه ولم يفتحه إلا للقلة المختارة. وفي هذه الوحدة اختلف عن حياته الأولى فكان يقرأ ما رفضه الآخرون ويكتب لذاته وكأنه بعيد عن الآخرين. إنه يرسم فلسفة ذاتية بعيدا عن الأذهان الأخرى.

فهو في هذه القصيدة التي كتبها في فبراير/١٩٧٦/ «يرسم الشيطان وهو يلجأ إلى الخالق جل وعلا، يسأله أن يعفيه من مهمة إغواء الناس، إذ يعترض القرآن سبيل إغوائه، كما أن «الكبراء» الذين أغواهم من قبل تراجعوا عن انتمائهم الشيطاني، أمام المآذن المكبرة. وحين يتصاعد لهيب الحرب الإيرانية العراقية عام/١٩٨٠/ وتبدو نذرها في صدمات الحدود، فإن العدواني يرى فيها طوفانا قادما فيستغيث مناديا:

يا نوم أدركنا
فليس إلاّ أنت بين الأنبياء
ساد على الطوفان
وعاد بالحياة والأحياء
على سفينة الهدى إلى بر الأمان
....
يا سيد الربابنة
يا نوم أدركنا
من غرق مهين

من هنا تنبع فلسفة الفكرة التي لا تحسب أي حساب للمتلقي الذي عليه أن يبحث عما قصده الشاعر في قصيدته هذه.

إن العدواني يملك تحريك الثقافة الراكدة في ذهنه وتوجيهها الوجهة التي يريد.. وهذا نابع من ثقافاته المتعددة والمتنوعة بحيث إنه يستطيع أن يترجم الشعر إلى فلسفة والعكس صحيح.

إذن الحالة الأفلاطونية لم تكن الأخيرة ولو راقبنا عالمنا العربي بمراحله لوجدنا

العديد من الشعراء كانوا قد عاشوا مراحل متشابهة، فلو أخذنا السياب وحاولنا مطابقته بحياة العدواني لوجدنا الحياتين متساويتين لأن الأول كان قد شرب ماء الفلسفة وأجاد الحديث بها. وهناك آخرون عديدون يحملون الصفات ذاتها. إلا أن العدواني نحسه في قصائد السبعينيات بعيدا تماما عن الآخرين وكأنه يعيش لذاته وينتظر نهاية حياته. وهذا الانتظار يعني اليأس الذي لارجاء بعده:

في الليل أكون ضمير الليل
بتلاوة ألفاظ سحرية
فأصير حياة فلكية
وأكوكب رؤيا كونية
الليل، الليل، الليل، الليل
الليل، حياة الحرية

عشق الليل لأنه أرض خصبة للاختلاء والشكوى، وأحب هذا الاختلاء لأنه أدرك لا جدوى صراخه بين الناس.

شطحات في الطريق

قصيدة تضم مائة بيت منحها المؤلف المبدع فصلا كاملا يبدأ بالصفحة/١٣٣/وينتهي بالصفحة/١٩٧/.

قرأتها قراءة أولى وبعد التمعن في دراسة المؤلف قرأتها مرة ثانية وأعدت قراءة الدراسة بإمعان فوجدتها تستحق هذه الدراسة الرائعة التي إن دلت على شيء فإنما تدل على قدرة المؤلف على الغوص في أعماق الشاعر ليكتشف المختفي ويفرش لنا ما استعصى على أذهاننا:

هات اسقنيها!! لست من سماري
إن لم تكن للكاس ربّ الدار
هي بنت من؟؟ الشمس دارة أهلها
أبدا ونحن الأهل للأقمار
أنا من إذا شعت عليه تفتّحت
دنياه عن روض وعن أطيار
ولمحت أسرار الوجود تطيف بي
نشوى وأردان الجمال جواري

يؤكد الكاتب أن العنوان يستوقفنا: «له نكهة صوفية، تأتي من: الشطح، ومن الطريق، ومن استخدام حرف الجر ـ في ـ فالمألوف في حالة الحركة استخدام ـ على، وفي حالة السكون استخدام ـ في ـ كما أن ـ في ـ تتجاوز الملامسة إلى التخلل والتداخل ولهذا يستقر لها معنى ـ الظرفية ـ وسنرى إن ـ الموقف.. الصوفي المدمج بـ.. الموقف الوجودي ـ ماثل بوضوح في ـ الشطحات ـ وإن الشاعر العدواني تمثل الدنيا المتقلبة، وإنه ـ فوق هذا، وقبل هذا ـ يطل على الحياة من عل، يرى التغير والتناقض، والتناحر، يعج على السطح، فيتجاوزه إلى الأعماق التي ينفذ إليها بالبصيرة، ليكشف قوانين الوجود، وحركة الحياة، تلك الحركة الجبرية التي تسخر من صراع البشر على مغانم زائفة.. وزائلة».

يا بنت أهلي ما انتصرت لغاية
إلا ورواد العلا أنصاري
فابغي لي الأعذار من وادي الهوى
قلّت لدى وادي الهوى أعذاري

بعدها يبدأ الكاتب بترجمة القصيدة ترجمة دقيقة لم تطرأ على ذهن أي ناقد لها فهو يتناول البنية اللغوية مثلا ويقول: «لم نكن بعيدين عن لغة القصيدة في الفقرة السابقة، غير أنها امتزجت بالمستويين: المعنوي، والفلسفي، مع الوقوف عند لمحات نفسية ظهرت في استخدام الضمائر، والصفات، لكننا اهتممنا أكثر ببنية التقابل التي صنعت التشكيل الفني للقصيدة، ونتوقف في هذه

الفقرة عند البنية اللغوية، وستجد عدة ظواهر تصنع هذه البنية، وتمنحها وجهها الذي يدعم المستوى المعنوي، والفلسفي».

بهذا التناول الدقيق لكل أبيات القصيدة يستطيع القارئ أن يدرك علاقتها بمدرسة العدواني بشعرية حيث إنها حملت الرمز والفلسفة وحالة الشاعر التي اضطرته للوحدة والابتعاد عن الآخرين أو اللجوء إليها.

إن العدواني مدرسة شعرية يمكن أن يمنح المنتمي إليها دربا شعريا مضاء بالمفردة اليانعة والتعبير الناضج.

خاتمة:

دلنا الدكتور محمد حسن عبدالله على الطريق المؤدي إلى تقديم الدراسة النقدية التي من شأنها أن ترسم أمام القارئ صورة متكاملة للمتناول، وأكد بأن النقد الحقيقي يشترط على صاحبه إلغاء كل الصلات التي من شأنها أن تؤثر على الموضوع النقدي، كما تشترط البحث والتقصي من أجل إيصال هذا النقد أو ذاك إلى الكمال الذي استطاع أن يصل إليه من خلال دراسته عن الشاعر أحمد العدواني.

ولا شك أن هذه الدراسة الرائدة ستحرث في ذهن كاتبها أعواما عدة حيث كان مشغولا في بحثه وتساؤلاته عن الشاعر وحياته عن طريق أهله وأصدقائه وأشعاره وما كتب عنه.

هنا لا يسعنا إلا أن نشدّ على يد الدكتور محمد حسن عبدالله ونشكره على هذا العمل المتكامل.

قراءة في أمكنة «صبري موسى» وفي فسادها

نجم الدين سمان

منذ صدورها، تشغلني رواية «صبري موسى» - فساد الأمكنة ـــ...
تشغلني بعد قراءتين، بينهما.. زمن مضى بي، بينهما.. بعض أمكنة أوشكت أن أتيقن فسادها!.
فإذا كان الزمان - في كل ناسوت - سيرورة بشر...
فهل المكان صيرورتهم؟!
ثمة أزمنة فاسدة مرت أو قد تمر على المكان، أما المكان ذاته فكيف يفسد؟!
لا توحي رواية صبري موسى بإجابة واضحة.. ربما باحت للقارىء بإجابتها / اللغز: «المكان رحم.. والزمان ولادة تتجدد».
وبالنسبة للـ«البُجَاة» الذين تتقصى الرواية مصائرهم فإن المكان رحمهم الأول، رحمهم الأخير... «رحمنا، أيضا» ، فيه يصرخون صرختهم الأولى / الوحيدة، ليكابدوا الحياة صامتين، يموتون حيث المكان / مكانهم، «مكاننا، أيضا».. حين تأتيهم الرعشة الأخيرة، تاركين بذورهم في الرمال العطشى لتعاود نفس المصير.

مفاتيح الرواية/ ينابيع التجربة:

لا تقدم رواية مثل «فساد الأمكنة» مفاتيحها لأول وهلة، ذلك لأن خصوصيتها تتدفق من عدة ينابيع..

ـ نبع التجربة.. ماعاشه الكاتب في «المكان» الذي تحتفل به روايته، وقد مر الزمان الفاسد عليه ليفسده.

ـ نبع الرؤى.. ما استطاع الكاتب أن يلتقطه لنا من دلالات تتقاطع فيها مناخات الرواية ومصائرها لتتوالد فينا.

وفي الرواية.. ليس البطل «نيكولا»، ليس «إيسا»، ليس «ماريو»، ليس «الخواجة» أو «الباشا»، ولا حتى «الملك»!.

البطل فيها هو المكان، مفتاح الرواية، بل هو الرواية إذ نستشف فساده المقبل.. فينا!

وتتحدد مصائر الشخصيات عبر علاقتها بهذا المكان، مهما كانت درجة هذه العلاقة، جذرية أم عابرة، والكل يدفع ثمن هذه العلاقة، إذا كان لمثل هذه العلاقة ثمن؟! ــ فمثل تلك الأمكنة لا تعطي يدها بسهولة لأحد، فكيف بها إذا تصافحه روحا لروح؟!.

وفي تقصينا لعلاقات أشخاص الرواية ببطلها/ المكان، لن نبدأ بـ«نيكولا» بل، سننتهي به، ومعه!.

فالشيخ علي، ذلك «البجَّاوي» الذي تبلور بعيدا عن رحم المكان، يعود من ثم.. إليه، ليرشد.. ماريو، الباشا، الخواجة، الملك، قادمين بكل فسادهم ليفسدوه.

لكن «الشيخ علي» يدفع ضريبة إيصالهم له، فيفقد في البئر صهره «إيسا»، باحثا عن الماء للعاملين في المنجم.

وكذلك «إيسا» نفسه، ذاك «البجَّاوي» الأصيل، يسكت عن كل ما يجري، فيدفع في البئر حياته ثمن سكوته.. وهاهنا، يكتسب البئر دلالته، كأقرب بوابة للعودة إلى الرحم الأول، تطهرا بالماء المنشود من كل خطيئة.

ويذكرنا «ماريو» ـ مهندس التعدين الإيطالي ـ بتلك العلاقة الآثمة التي يفعلها ويتوق لمعاودتها كل «الغرب» حين يتطلع بأنيابه «الحضارية» صوب الشرق، شرق البُجَاة، شرقنا.

يفتح «ماريو» المنجم، منجمه، في رحم الجبل، ليسرق من المكان أسراره الأزلية، كما فعل كل «غريب» قبله، وكما يفعل كل «غريب» بعده.

حتى «إيسا» ذاك البجَّاوي، يشاركه هذا الاغتصاب، موزعا بين بريق الذهب اللامع في أول سبيكة خارجة من رحم الجبل، وبين انتمائه للمكان... وحيال توزعه الحائر، وأمام إجبار الرجال البجَّاويين الثلاثة له على الاحتفاظ بالسبيكة، لا يرى «إيسا» مفرا من أخذها إلى جده «كوكالونكا» جد البجاة الأول، يدنيها من قدسيته الأزلية براقة لامعة، ليقول في حضرته، دون أن يقول:

«هذا ذهبنا، لون روحنا، حفرنا بأعصابنا كيما نقطفه من رحم الجبل، انظر إليه يلمع مثل ضمائرنا، إنه لنا، وهم يسرقون تبر الأمكنة».

لم يقل «إيسا» هذا الكلام لجده، لم ينبس بحرف، ولكننا صرخنا عنه ونحن نقرأ، وبحنا بما كابده ونكابده.

ولم يجب الجد، نطق حضوره فينا، صارخا في وجه «إيسا» بمهابة صمته: «لا تسرق شيئا ياولدي، حتى لو كان لك!»».

فنعود مع «إيسا» والرجال الثلاثة، بالسبيكة إلى مكانها، عارفين أن «ماريو» سيسرقها.. فليسرقها هو، لأن ذلك في دمه... أما دمنا فهو أنقى من أن يفعل ذلك!!

ولكـن أسلحة «الهجـانة» تقبـض على «إيسا» العـائد بالـذهب، فتسميـه «لصا» ويجبره «مـاريو ـــ البـاشـا ـ الخواجـة، والملح المتـوج بعظامنا» إن يثبت بـراءته.. براءتنا!... «نحن البراءة، فكيف نحولها إلى صـك في أيـديهم، يلغي حقنـا فيهـا، والى شيكـــــــــات يشترون الضمائر بها والأمكنة؟!».

يمشي «إيسا» على الجمر ثـلاثا ليتطهر، ثم يغطس في البئر بـاحثا عن الماء ليغسله، وهـو مـوقـن أنه يمـوت أقـرب إلى رحـم الأمكنة.

ويفقد «عبـد ربه» عقله بعد أن ضـاجع أمـام الملك والحاشيـة والغربـاء أحلامـه الميتة/ عروس البحر، التي تساقط البجاة واحدا إثر واحد في اللجـة وراءها إيغالا في حلم مستحيل بالخلود.

أما «نيكولا»، الذي يذكرنا بعض ما فيه بزوربا... قدِّيس «كـازنتزاكي» وشيطانه الأليف، فلسـوف يدفـع الضريبة أيضـا، وربما الضريبـة المضـاعفـة.. لقـد أعـان «ماريو» على هتك المكان من حيث لا يدري ويدري «ماريو» وكل غربه بما يفعلون..

نبش لهم «نيكـولا» أحشاء المكـان فيما هو يحبه وهـم لا يعرفون الحب.

مكنهم «نيكـولا» من اغتصـاب المكان، فـاغتصبـــوا لـه أمكنتـــه، ابنتـه «إيليـا الصغيرة»، ذاكرته الوحيـدة الباقية، التي جاء بها مـن بلاده ملاذا يتمسـك بجداره الأخير، ولكن الجدار يهوي فوقه!.

يمثل «نيكـولا» الوجـه الأكثر شفـافية وقلقـا من صـورة الغرب في تعـامله مـع شرقنـا. ولقـد أجـاد صبري مـوسـى في إضاءة شخصيته ودلالته وبعـده الرمزي فنجـح الـــروائي في صبري مـوســـى في الابتعاد عـن أحادية العـلاقة مـع الغرب، كما تجلـت في بعض الـروايـات العربيـة، مبهورة بـه ـ بـالغرب أقصـد ـ مستلبـة أمامـه، باحثـة عن خطـاياهـا أمام نقـائه المزعوم.

ربما هي خصيصة «نيكولا» السلافية، ما مكّن الروائي من نمـذجته كائنا ينبض بحس المغامرة والاكتشـاف، بحب العمل، وبالبحث عن الأسمى والأجمل في الأشياء والأمكنة والبشر.

بينما يمثل «مـاريو» الـوجه المستـديم للغرب في أمكنتنا، يفوز بكل مـا يتوالد من أحشـاء أمكنتنا، يتقـاسم مـع بـاشواتنـا وخـواجاتنـا المحليين وملـوكنا الغنـائم، مفسدا معهم المكان، ذاهبا إلى ما يشابههم ليفسد أمكنـة أخرى... بينما يبقـى نيكولا في «الدرهيـب»، في رحم المنجـم/ الجبل/ المكان، محاولا أن يتطهر من الفساد الذي ساهم فيه، يقول لسان حال البجاة له:

«لقـد أحببتنـا، لأننـا لسنـا مثلهـم. وأحببناك، لأنك لست مثلهم.. رغم انك من الغرب الذي هم فيه. نحـن أقرباء في الروح يانيكولا، ولـذلك سندفع الضريبـة سوية، فها نحـن وأنت رغـم الحكمة الأولى التـي ننطـوي عليها، سـاهمنا دون أن نـدري في فساد هذه الأمكنة،!... الموت قـدرنا لنتوالد مـن جديـد، والبقـاء على عـذابات روحـك قـدرك المستديـم. نمـوت نحـن بآثـامنـا الصغيرة حتى تعيش الأمكنة، وتعيش أنت بآثـامك حتى تمنحك أمكنتنـا المغفرة، أو.. فانتظر ما سيتمخض عنه رحم الجبل».

وكما تتمخـض الروايـة عـن مناخهـا الخاص ودلالاتها ورؤاهـا، فـإنها أيضـا تكشف عـن بنية متماسكة، تتقاطـع فيها وتتـلاحـــم آليـات السرد ووظـــائفــه في سيرورة تمضي بالتوتر الدرامي، إلى قمته، إلى لحظة التنوير والكشف.

وصبري موسى يرسم مع جيل ما بعد نجيب محفوظ مسارات جـديدة في المشهد

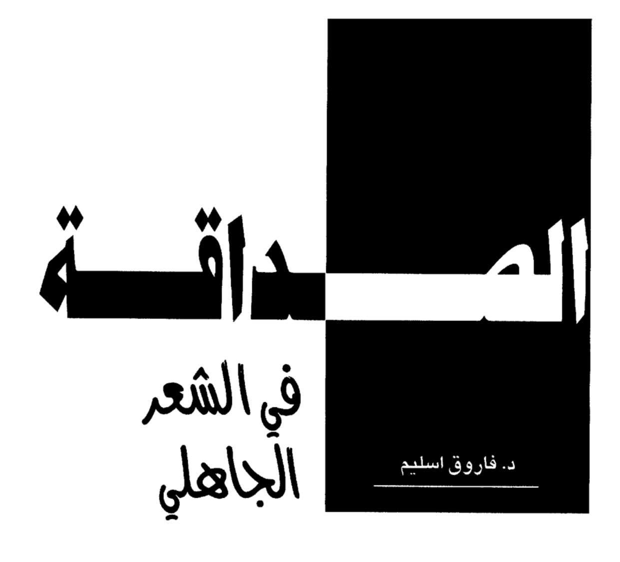
الـروائي المصري خصوصــا، والعـربي..
وفي المســـارات تلـــك: جمال الغيطـــانى
باحتفــاله بــالذاكـرة الجمعية.. تــاريخا،
وهـوية، ولغــة سرد. عبدالحكيــم قاســم
باحتفــاله بالتفـاصيل الحميمــة وحالات
الروح، يوسف القعيد باحتفــاله بالريف،
إبــراهيم أصـــلان، صنــع اللــه إبراهيــم..
وغيرهــم، وثمــة معهم: صبري مــوســى
باحتفاله بالأمكنة.

ما بــال هذه الكلمة: «احتفــال»، أرددها
كثيرا؟!.

ولكن أليســت الرواية احتفالا مفتـوحا
على فجيعــة الــروح البشريــة وعلى دروب
خلاصها؟!

ثم ما بال «البجــاة» وقد صار لهم على
يد صبري موسى «كتــابهم الأليف» وهم
الذين.. ربما.. لا يعرفون الكتابة؟!.

ثم صار لنا، أيضــا، أن نتحسس خوفا
من فساد ما حولنا من أمكنة.. ومن زمان
يعصف بنا، ومن أزمنة!.



الصداقة في الشعر الجاهلي

د. فاروق اسليم

الصداقة رابطة اجتماعية تربط بين اثنين أو أكثر من البشر بخصال وهموم مشتركة. والأصدقاء - ومثلهم الأصحاب والأخلاء - يصنعون ويواجهون ظروفاً متشابهة، فيتملكون انتماء جديداً، هو الانتماء إلى رابطة الصداقة، وهو انتماء يضاف إلى انتماءات سابقة، أهمها في المجتمع الجاهلي الانتماء النسبي الذي يقوى حين تكون الصداقة بين الأقارب، ويهذّب حين تكون بين الأباعد.

وقد رشحت إلينا من أشعار الجاهليين وأخبارهم دلائل على وجود تلك الرابطة، وعلى معالمها الإنسانية التي تشير إلى غنى الحياة الاجتماعية عند العرب قبل الإسلام، فقد كان الجاهليون «لايسافر منهم أقلّ من ثلاثة» (١)، وتكونت قوافلهم من وحدات «كلّ وحدة من ثلاثة أنفار على بعير واحد، واحد يسوق أو يحدو، واثنان يركبان، ويتعاقبان السياقة والركوب، فلكلّ رجل صاحبان» (٢). وقد تكون الوحدة المسافرة مكونة من رفيقين، يقول حاتم الطائي (٣):

إذا كنتَ رَبّاً للقَلُوص فلا تَدَعْ ... رَفيقكَ يَمْشي خَلْفَهَا غيرَ راكبِ

أنخْهَا، فأردفْهُ فإنْ حملَتْكُمَا ... فذاكَ، وإنْ كانَ العقابُ، فعاقبِ

وفي المسير إلى الغزو كان اختيارَ الصحبة الملائمة القادرة على أداء تلك المهمةوعلى حماية بعضها بعضاً ضرورة لازمة لتوفير الظروف الملائمة لنجاح الغزو، وللعودة منه بسلام، فأبو كبير الهذلي يفخر بأنه جمع من الصحاب سرية، وأنهم لدَات، أقوياء، متصافون، صرحاء، يتعطّفون على جرحاهم وقتلاهم كما تتعطف الأمهات على أطفالهن (٤) فالصحاب في الحرب يدافع بعضهم عن بعضهم الآخر، ففي الحرب (٥):

لا يُسْلِمُ ابنُ حرة زَميلَهْ ... حتّى يَمُوتَ أو يَرَىَ سَبيلَهْ

وحين يحط الجاهليّ رحال سفر أو غزو تجتذبه مجالس السمر والشراب مع الأصدقاء، ليستمتع بلقائهم، وإكرامهم بالإنفاق عليهم، يقول رجل من بليّ (٦):

أبوُهَةُ كُرّي الخَمرَ بين صَحَابَتي ... فإنّ نَدَامَاي لَدَيْك عطَاشُ

تلك صور الحياة التي تشدّ الإنسان إلى أخيه الإنسان بعرى الصداقة، وهي عرى تبدو من خلال الشعر متينة غالباً، وفي تتبع تصوير الشعراء للصداقة الحقّ تتراءى للمستقصي علاقة الصداقة في نسيج لا يقلّ متانة عن علاقة النسب. فالصديق لايهجو صديقه (٧)، بل يحافظ على عهده في حضوره وفي غيابه (٨)، والصديق يحلم على صديقه (٩)، ويحسن استقباله (١٠)، ويحوطه بالرأفة والرعاية والإكرام (١١)، ويقاتل دفاعا عنه (١٢) ويشركه بماله (١٣)، وينجز وعده (١٤)، وقد يفديه بنفسه، فقد آثر كعب بن مامة رفيق سفره بحصته من الماء، فنجا الرفيق، ومات كعب عطشاً (١٥) والصديق يأسى لفقدان أصدقائه (١٦)، ويحرص على الثأر لهم، وعلى تنفيذ وصاياهم، يقول عبدالله بن ثور العامري (١٧):

بانَ الخليلُ وَ أوصاني بأثْؤُرَة ... ألاَ لأُميّ إنْ لم أفْعَلِ الهَبَلُ

وإلى جانب ذلك ظهر في الشعر الجاهلي حرص الصديق على عرض صديقه وشرفه يقول حاتم الطائي (١٨):

رُبّ بَيْضَاءَ، فرعُها يَتَثَنّى ... قد دَعَتْني لوصْلها، فأبَيْتُ

لم يكنْ بي تَحَرّجٌ غَيْرَ أنّي ... كُنْتُ خدْناً، لزَوْجها، فاسْتَحَيْتُ

وإذا كانَ كرم أخلاق حاتم يمنعه من خيانة الصديق فإن عديّ بن زيد يمنعه من ذلك كرم أخلاقه ودينه أيضاً (١٩).

وكان الوفاء للأصدقاء بما ذكر آنفاً مفخرة، وعدمه منقصة، فثمة أشعار تدل على أن بعض الأصدقاء شرّ، وبعضهم خير، يقول سلامة بن جندل (٢٠):

وَشرُّ الأخلاّء الخَذُولُ، وخَيْرُهُمْ ... نَصيرُكَ في الدّهياء حينَ تَنُوبُ

ولعلّ ذلك من أسباب الدعوة إلى مصاحبة الأخيار، يقول عديّ بن زيد (٢١):

إذا كنت في قوم فصاحبْ خيارَهُمْ
ولاتَصْحَب الأرْدَى فَترْدَى مع الرَّدي

ويقول ذو الإصبع العدواني يوصي ابنه (١٢):

آخِ الكرام إن استطَعْـ
ـتَ إلى إخائهم سَبيلا
واشرَبْ بكَأسهمْ وإنْ
شربُوا به السُّمَّ الثميلا
أهِنِ اللئامَ ولا تَكُنْ
لإخائهمْ جمَلاً ذَلولا
إنّ الكرامَ إذا تُوا
خيهمْ وَجَدْتَ لهُمْ فُضُولا

فالجاهلي يحرص على تكوين صداقات مع أناس كرماء، تتطور بهم حياته، فهم أنصاره على مصاعب الحياة، وهم أنسه في اقتطاف مباهجها (٢٣)، ولاغرابة، والحال كذلك، أن تعظم الصداقة في نفوس الجاهليين، فالجاهلي يقبل بشهادة أصحابه على حسن فعاله كقول حاتم الطائي (٢٤):

فلا تَسْأليني واسْألي بي صُحْبَتي
إذا مَا المَطيُّ بالفلاة تَضَوَّرَا

وقبول حاتم بشهادة أصحابه على صبره وبلائه دليل تعظيمه للصداقة تعظيماً يذكر باستشهاد غيره على حسن بلائه في الحياة بأقاربه، ومثل ذلك التعظيم التفدية بالأصحاب كقول المعرور التيمي للكلدة بن الحارث التيمي (٢٥):

فداءٌ خالتي وفدىً صديقي
وأهْلي كلّهمْ لأبي قُعَيْن

إنه يفدي أبا قعين بأغلى الناس، بأقاربهَ من جهتي أمه وأبيه، وبصديقه، والجمع بين الأقارب والصديق هاهنا يوحي بتقارب منزلتهما في نفس الشاعر.

إنّ ما ذكر عن الصداقة في الصفحات الآنفة يستدعي إلى الذاكرة ما عُرف عن ترابط المنتمين إلى نسب صريح واحد، فالحقوق الواجبة للصديق على صديقه شبيهة بما يجب للقريب على قريبه، والصداقة، مثل النسب الصريح، تمنح المرتبطين بحبالها رعاية وأمناً، وتحظى باحترام الجاهليين وتقديرهم، فهل كانت رابطة الصداقة وجهاً آخر لرابطة النسب الصريح في الجاهلية؟

* * *

كانت أغلب تفاعلات الإنسان الجاهلي مع أخيه الإنسان تتم داخل دائرة الجماعة القبلية التي ينتمي إليها، ولذلك يتوجب أن يكون أصدقاء الجاهلي على الأغلب من المنتمين إلى دائرة انتمائه القبلي، وفي الشعر ما يدل على أن القريب قد يكون صديقاً، كقول عامر بن الطفيل يرثي ابن أخيه عبد عمرو بن حنظلة بن الطفيل (٢٦):

وَهَلْ داعٍ فَيُسْمِعَ عَبْدَ عمرو
لأُخْرَى الخَيْلِ تَصرَعُها الرِّمَاحُ
فلا وأبيكَ لاَ أنسَى خَليلي
ببَدْوَةَ مَا تحَرّكَت الرِّياحُ
وَكُنْتَ صَفيَّ نَفْسي دون قَومي
وَوُدّي دُونَ حَامِلَةِ السِّلاحِ

فالصداقة هاهنا رابطَة جَديدةَ تضافَ إلى رابطة النسب وتقويها، فابن الأخ صَفيّ وودّ لعمه دون قومه بعامه، ودون فرسانهم بخاصة، فهل كانت القرابة النسبية شرطاً مسبقاً للصداقة؟

ليس في الشعر الجاهلي ما يشير إلى وجوب أن يكون الصديق قريباً نسبه، ولكن فيه ما يوحي بالتعصب للنسب الصريح، فالجاهلي حين يفخر بأصدقائه وندمائه ويترنم بأنسابهم الصريحة، كقول عمرو بن قميئة (٢٧):

وَنَدْمَانِ كريمِ الجدّ سَمْحٍ
صَبَحْتُ بسُحْرةَ كأساً سَبِيّا

وقول نبيه بن الحجاج (٢٨):

وندامَى بيضُ الوُجوه كهولٌ
وشبابٌ أسهرتُ ليلاً طَويلاً
غير هُجْنٍ ولا لئامٍ ولا تعـ
ـرفُ منهمْ إلاّ فتىً بهْلُولا

فنديم عمرو كريم الجدّ، وندامى نبيه غير هجن ولئام. وافتخر أبو كبير الهذلي يصحب إلى الحرب لدات أصفياء لنفسه، صرحاء، ليست أمهاتهم أمهات سوء (٢٩).

إنّ فخر الجاهلي بصراحة نسب أصدقائه لا ينفي إمكانية أن يكون نسبهم بعيداً عن نسبه، وإنّ في تفاعل الإنسان الجاهلي مع غيره خارج دائرة انتمائه القبلي ما يحتم حدوث صداقات بين إناس من قبائل شتى، وقد أظهرت الأخبار والأشعار الجاهلية عدداً منها، فخفاف بن ندبة السُّلمي كان نديماً وصديقًا لحضير الكتائب سيّد الأوس، وقد قتل حضير فرثاه خفاف (٣٠)، وكان بين رجل من طّيء و الربيع وعمارة ابني زياد العبسيين مَوَدّة، فقال يرثيهما (٣١):

فإنْ تكُنِ الحوادثُ جَرّبَتْني
فلَمْ أرَ هالكاً كابْنَي زياد
همُا رُمحان خَطّيان كانا
مِنَ السُّمْرِ المُثَقَّفَةِ الصِّعاد
تهُالُ الأرضُ إن يَطَآ عليها
بمثلهما تُسَالَمُ أو تُعادي

وهكذا نجد أن أصدقاء الإنسان الجاهلي قد يكونون أقارب أو أباعد، وبذلك فالجاهلي يهتم بالنسب الصريح لأصدقائه، ولكنه لا يشترط القرابة النسبية لإقامة الصداقة، وفي ذلك تجاوز متطور لدائرة الانتماء النسبي، يقول الأعشى موصياً ابنه (٣٢):

فإنّ القَريبَ مَنْ يُقَرّبُ نَفْسَهُ
لَعَمْرُ أبيكَ، الخيرَ، لا مَنْ تَنَسّبا

ويقول أكثم بن صيفيّ: «القرابة تحتاج إلى مَوَدّة، والمَودّة لا تحتاج إلى قرابة» (٣٣)، وبذلك تكون الصداقة، والمودة شرط لازم لها، أشمل من القرابة النسبية، فالمودة قد تقع بين الأقارب، وقد تقع بين الأباعد، ولعلّ أشمل علاقة ودّ ذُكرت في الشعر الجاهلي قول المتلمس الضبعي، في مقتل طرفة بن العبد (٣٤):

مَنْ مُبْلغُ الشُّعراء عن أخَوَيهْمُ
خَبراً، فَتَصْدُقَهُمْ بذَاكَ الأنْفُسُ
أوْدَى الذي عَلقَ الصّحيفةَ منْهُما
ونَجا- حَذَارَ حبائه - المُتَلَمِّسُ
ألْقَى صَحيفَتَهُ وَ نَجّتْ كُورَهُ
عَنْسٌ مُداخَلَةُ الفَقَارَة عِرْمسُ

فالشعراء إخوة، ولذلك رَاحَ المتلَمس يحذرهم من غدر عمرو بن هند ملك الحيرة، فذكرهم ما فعله بأخيهم طرفة، وبأخيهم المتلمس، وقد عبرّ المتلمس بذلك عن وعيه بوجود رابطة تجمع بين الشعراء، وهي رابطة لانسبية، فالشعراء إخوة لأنهم يمتهنون إبداع الكلمة الشاعرة، لأن لهم هموماً مشتركة، ولأن لهم أساليب متشابهة في التفاعل مع تلك الهموم.

ولكن ماذا يحصل حين يقع الشرّ بين قبيلتي رجلين بينهما روابط مودّة وصداقة؟

في الإجابة عن ذلك التساؤل يقول د. إحسان النص: «وهنا أيضاً نجد أن العصبية تفصم عرى هذه المودة، وسرعان ما تنقلب صداقة الرجلين إلى ضدّها، فإذا كلّ منهما للآخر عدوٌ مبين» (٣٥)

ولكن القول السابق لايصدق دائماً، ففي أخبار الجاهلية ما يدل على أن عرى الصداقة مقدمة على عرى العصبية عند بعض الجاهليين، فقد مكّن خداشُ بن زهير العامري قيسَ بن الخطيم الأوسيّ

من قتل جدّه، وهو ابن عمّ لخداش، وذلك تعبير عن وفاء خداش لرابطة الصداقة التي كانت تربطه بوالد قيس (٣٦).

في الإجابتين السابقتين يتجلّى الجدل بين انتماءين، يتلاقيان، فبين الأصدقاء، سواء أكانت أنسابهم قريبة أم متباعدة، رعاية ومودّة وتناصر وتعاون واحترام، وكانت الصداقة سبباً في قبول الصريح بالقيام بأعمال يأنف منها عادة، فالأنفة من القيام بأعمال الخدمة تعصباً للنسب تتضاءل أمام رابطة الصداقة، فالصديق، ولا سيما في السفر، يبادر إلى خدمة رفاقه، يقول الشماخ يمدح فتى كريماً (٣٧):

وأشعثَ قَدْ قَدّ السِّفَارُ قَميصَهُ
وَجَرُّ الشّواء بالعَصَا غيرَ مُنْضَجْ

فهذا الفتى يبذل نفسه، ولا يصونها عن التعمل السفر، فتقَطّع قميصه لتحمله عن أصحابه أثقال المهن، وهو فتى كريم إن دعوته أجابك، وأسرع إلى نجدتك. وافتخر عمرو بن شأس بمثل ذلك فقال (٣٨):

وإنّي لأشوي للصّحَاب مطيّتي
إذا نزلوا وَحْشاً إلَى غَيرَ مَنْزِل

إنه يفخر بشواء اللحم لأصحابه، وبمثل ذلك رثت الخنساء صخراً، فقالت (٣٩):

فظَلّ يُشَوّي لأصحابه
وَظَلّ يحَيّا، وظَلّوا شرُوبَا

تلك هي الصداقة، إنها تحالف بين شخصين أو عدّة أشخاص، وكلّ صداقة تشكل انتماءً صغيرا داخل المجتمع الجاهلي، ويبدو من كثرة أحاديث الشعراء عن الصداقة أنها كانت شائعة، ومؤثرة في الحياة الاجتماعية. وانتماء الصداقة أساسه الاختيار والاصطفاء، ولذلك يكون قابلاً للاستمرار وللانقطاع أيضاً؛ فالعلاقة الجدلية بين الأصدقاء قد تؤدي إلى تمتين عرى الصداقة، حين تتقارب أهواؤهم ومشاربهم، وتتشابه أقوالهم وأفعالهم، فمجموعة الأصدقاء تتشكل من أشخاص متشابهين، يقول طرفة (٤٠):

عَن المرْء لا تَسْأَلْ وَ أَبْصِرْ قَرِينَهُ
إنّ القَرِينَ بالمُقَارِن مُقْتَد

وقد تؤدي العلاقة الجَدلية بينَ الأصدقاء إلى انفراط عقد الصداقة حين تتنافر قلوبهم، وتتضاءل مصالحهم المشتركة، فالنابغة الجعدي لا تنقاد نفسه إلى صديق ماكر مخادع، ولا يرى حلاً لذلك إلا بهجره (٤١)، وعبيد بن الأبرص لا يبتغي ودّ امرىء قلّ خيره، ولكنّه يصل الصديق، ولا يتجنبه، يقول عبيد (٤٢):

ولا أبتغي وُدّ امرىء قَلّ خَيرُهُ
وما أنا عَنْ وَصْلِ الصّديق بأصْيَد

ولماذا لا يتجنب الصَديق؟ الجواب في الشطر الأول!

وهكذا عرفنا معالم رابطة الصداقة في الشعر الجاهلي، ورأينا فيها انتماء اجتماعياً جديداً أضيف إلى انتماءات أخرى، ودلّ على تواصل بين الجاهليين بناء على وجود مصالح مشتركة لا أنساب مشتركة فقط، ودلّ أيضاً على تنوع حياة الجاهليين الاجتماعية، وعلى بعض قيمهم الكريمة■.

الهوامش:

١- ديوان أبي محجن الثقفي (بيروت ١٩٧٠م) ص ١٥.

٢- قصائد جاهلية نادرة (بيروت - ١٩٨٢م) ص ١٨٥.

٣- ديوان شعر حاتم (القاهرة - ١٩٩٠م) ص ١٩٥. والعقاب: أن يركب المسافر مرّة، ويركب صاحبه أخرى.

٤- انظر شرح أشعار الهذليين (القاهرة - ١٩٦٥م) ٣/١٠٧١ - ١٠٧٢.

٥- نسب قريش (دار المعارف - ١٩٨٥م) ص ٢١٢.و

٦- ديوان حسان بن ثابت (دار المعارف - ١٩٨٣م) ص ٢٨٧.

٧- انظر شعر زهير بن أبي سلمى (حلب - ١٩٧٠م) وديوان حسان ص ١٧١.

٨- انظر شعر عبده بن الطبيب (بغداد - ١٩٧١م) ص ٨٥.

٩- انظر ديوان شعر المتلمس الضبعي (مصر - ١٩٧٠م) ص ٢٦٨.

١٠- انظر ديوان ذي الأصبع العدواني (الموصل - ١٩٧٣م) ص ٩٤.

١١- انظر ديوان شعر حاتم ص ١٧٤، وشرح اختيارات المفضل (بيروت - ١٩٨٧م) ٣/١٣٦٩، وعيون الأخبار (دار الكتب المصرية - ١٩٢٥م) ١/٣٤٠ - ٣٤١.

١٢- انظر نسب قريش ص ٢١٣، وديوان شعر حاتم ص ٢٤٩.

١٣- انظر ديوان شعر حاتم ص ٢٨٦، ومعجم الشعراء (دمشق - بلا تاريخ) ص ٨٦.

١٤- انظر ديوان الخنساء (مصر - ١٩٨٦م) ص ٢١.

١٥- انظر معجم الشعراء ص ٤٤١.

١٦- انظر ديوان دريد بن الصمة (دمشق - ١٩٨١م) ص ٣٨، وديوان الطفيل الغنوي (بيروت - ١٩٦٨م) ص ٤٠، وديوان النابغة الذبياني (دمشق - ١٩٦٨م) ص ٢١١، وديوان تأبط شراً (بيروت - ١٩٨٤م) ص ٧٨ - ٨٥.

١٧- قصائد جاهلية نادرة ١٥٩.

١٨- ديوان شعر حاتم ص ٢٤٣، وافتخر قيس بن الخطيم بأنه لا يستميل حليلة صاحبه. ديوان قيس بن الخطيم (بيروت - ١٩٦٧م) ص ٨٠.

١٩- انظر ديوان عدي بن زيد (بغداد - ١٩٦٥م) ص ١٧١.

٢٠- ديوان سلامة بن جندل (حلب - ١٩٦٨م) ص ٢٢٢. ولامَ من يبخس الصداقة حقها انظر ديوان دريد ص ٧٤، وديوان حسان ص ٩٠، وقصائد جاهلية نادرة ٨١، وللشكوى من غدر الأصدقاء انظر ديوان طرفة بن العبد (دمشق - ١٩٧٥م) ص ١١٨، وشعر النابغة الجعدي (دمشق - ١٩٦٤م) ص ٢٥ - ٢٦.

٢١- ديوان عدي ص ١٠٧.

٢٢- ديوان ذي الإصبع ص ٧٢.

٢٣- يرى عبيد عبد العزى السّلامي أن العيش في ثلاث هي المنى، من نالها فلا خوف عليه، وهي على

التوالي: صحابة فتيان، وكأس رويّة، وربّة خدر (انظر قصائد جاهلية نادرة ص١٢٨). فالصداقة عنده متعة بذاتها، بل هي المتعة الأولى في حياته.

٢٤- ديوان شعر حاتم ص ٢٥٦. وانظر شرح ديوان لبيد (الكويت - ١٩٨٤م) ص ١٨٦، وقصائد جاهلية نادرة ص ١٤٤.

٢٥- معجم الشعراء ص ٤٣٨، وانظر ديوان حسان ص ٢٠٠. وفي ديوان عمرو بن قميئة (دار الكتاب العربي - ١٩٦٥م) ص ٣٩ - ٤١ تغذية للأصحاب بالخالة.

٢٦- ديوان عامر بن الطفيل (بيروت - ١٩٦٣م) ص٣٩. وبدوة: جبل بنجد. وقد يدعى الأخ صاحباً. انظر ديوان الشماخ بن ضرار (دار المعارف - ١٩٦٨م) ص ٤٥٥، وكذلك أبناء العمومة. انظر شرح أشعار الهذليين ١/١٣٨، وديوان الحطيئة (القاهرة - ١٩٨٧م) ص٢٧٧.

٢٧- ديوان عمرو بن قميئة ص١٣١.

٢٨- الأغاني (بيروت - ١٩٩٢م) ١٧/٢٨٦. والبهلول: السيد الجامع لصفات الخير. وانظر شرح اختيارات المفضل ٢/٦٢٢-٦٢٤، وشرح ديوان الأعشى (بيروت - ١٩٩٢م) ص ٩٤، ٢٧٠.

٢٩- انظر شرح أشعار الهذليين ٣/١٠٧١.

٣٠- انظر شعر خفاف بن ندبة السلمي (بغداد - ١٩٦٧م) ص ٧٠، والأغاني ١٧/١٣٢ - ١٣٣، وقد وقفت على أسماء بضعة سلميين لهم أصدقاء من قبائل مختلفة، ولعلّ ذلك من الأدلة على شدة تفاعل سليم مع غيرها من القبائل. انظر ديوان حسان ص ١٦٨ - ١٦٩، وديوان دريد ص ٦٩ - ٧٠، وشرح أشعار الهذليين ٣/١٢١٢ - ١٢٢٧، والنقائض (ليدن - ١٩٠٩م) ٢/٦٧٣، وديوان امرىء القيس (دار المعارف - ١٩٩٠م) ص ٣٤٧.

٣١- الأماني (دار الكتب المصرية) ٢/١. وكان لرجل من بليّ نديمان من بني كلب. انظر ديوان حسان ص ٢٨٧.

٣٢- شرح ديوان الأعشى ص ٤٠.

٣٣- العقد الفريد (بيروت - ١٩٦٥م) ٢/٣١٣.

٣٤- ديوان شعر المتلمس ص ١٧٧ - ١٧٨. والكور: الرحل. والعنس: الناقة القوية. والمداخلة: التي دوخل بعضها ببعض. والعرمس: الناقة الصلبة.

٣٥- العصبية القبلية (لبنان - ١٩٦٣م) ص ١١٤.

٣٦- انظر الأغاني ٣/٦-٧.

٣٧- ديوان الشماخ ص ٨٠ وغير مزلّج: غير لئيم.

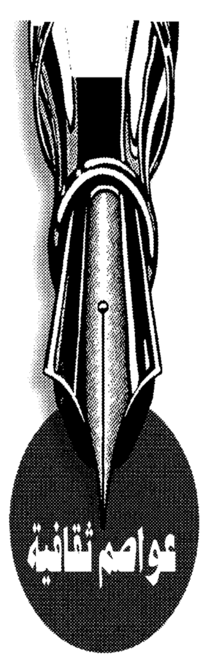
٣٨- شعر عمرو بن شأس (النجف الأشرف - ١٩٧٦م) ص ٥٣.

٣٩- ديوان الخنساء ص ١٩٣.

٤٠- ديوان طرفة ص ١٥١.

٤١- انظر شعر النابغة الذبياني ص ٢٥ -٢٦.

٤٢- ديوان عبيد بن الأبرص (مصر - ١٩٥٧م) ص ٥٥.



□ موسكو

د. أشرف الصباغ

مكسيم جوركي يعود للمسرح الروسي

موسكو - د. أشرف الصباغ

خلال السنوات العشر الأخيرة بدأ مصطلح «العودة إلى الأدب» يحتل مركز الصدارة في الأوساط الأدبية والفنية في روسيا. وهذا المصطلح تم تداوله ضمن مصطلحات عديدة، اتخذت كشعارات للإصلاحات منذ بداية البيريسترويكا، عندما انصب على رأس القارئ الروسي المسكين كل ما لم ينشر في السنوات السابقة، وكل ما لم يمثل على خشبة المسرح أو يصور للسينما. وطوال هذه الفترة لم يكن الإحساس بالمعجزة واضحا، بل لم يكن هناك إحساس على الاطلاق بمعجزة ما لها قيمة محددة. فقد فهم كل إنسان بينه وبين نفسه، وأدرك أن هذه «الوليمة» لن تستمر طويلا، وسوف ينفد إن عاجلا أو آجلا المخزون السحري لذلك الأدب «السري»، ومن ثم سيأتي زمن آخر.

ولكن أي زمن؟

يبدو أن الإجابة على هذا السؤال حاليا غير ممكنة بشكل كاف، ولكن هل استطاع أحد ما منذ عدة سنوات أن يتصور عودة الروس إلى ما أنكروه، وأهملوه باحتقار عندما هبت ريح البيريسترويكا؟

واليوم، بعد أن خاض المسرح الروسي تجارب عديدة في مستنقع الجنس والهبوط والانحطاط، نراه يعود فجأة إلى مكسيم جوركي. وتأتي هذه النقلة المدهشة بعد أن شعر المثقفون الروس، والمسرحيون منهم على وجه الخصوص، بانكسار ما، واختراق لوعيهم بسبب غياب دراما جوركي، وأن هناك انحرافا جديا ليس فقط على المستوى السطحي الظاهر.

منذ فترة وجيزة قال أحد النقاد الأميركيين المحبين للمسرح الروسي: «الغريب أن المسرح يعود مرة أخرى إلى جوركي. إن ذلك لا يعني إلا شيئا واحدا فقط، وهو أن الروس لم يتعفنوا بعد». وبصرف النظر عن صحة هذه الملاحظة أو عدم صحتها، إلا أن جوركي بشهادة معظم النقاد الروس كان ولا يزال حامل لواء الثورة، بشجاعة وحرية، ضد الفن الفاسد والمنحط، وضد الايديولوجيا المتحجرة، وضد التعامل ببساطة وسطحية وضيق أفق مع الأدب.

وبفرحة غامرة استيقظت موسكو على جمهورها العريض أمام المسارح، كما لو أنه اكتشفت فجأة أن الاستمرار على هذا الحال، وبدون جوركي أمر غير ممكن. فعلى مسرح «ستوديو إليج تاباكوف» عُرضت مسرحية «الأخيرون»، وعلى مسرح «يفجيني فاختانجوف» عُرضت مسرحية «الهمج»، وعلى مسرح «اتحاد ممثلي طاجنكا» عُرضت مسرحية «الأعداء»، وعلى مسرح «ستنسلافسكي» عُرضت مسرحية «مشاهد تراجيكوميدية من حياة الراحة». عُرضت أربع مسرحيات لجوركي على مسارح موسكو أيضا، وفي وقت واحد، ولم يتغير اسم واحدة منها. وكتبت الناقدة المسرحية «ناتاليا ستاروسيلسكايا» تعليقا بمجلة «الحياة المسرحية» على هذه الظاهرة قالت فيه: «يبدو أن ذلك قد حدث لأننا على مدى عشر سنوات كاملة استطعنا أن نحس أننا بالفعل «همج» و«برجوازيون صغار» ضيقو الأفق و«أعداء»، ومتسولون أيضا». وفي أحد البرامج التلفزيونية على قناة سانت بطرسبورج علق أحد المخرجين الشبان على ظاهرة العروض الكلاسيكية في الفترة الأخيرة بقوله: «ليس من المهم اليوم كيف ننظر إلى الأعمال المسرحية الكلاسيكية، ولكن الشيء المهم والضروري هو كيف تنظر هي إلينا». وعلى الرغم من أن الحديث كان بعيدا عن جوركي وعالمه، إلا أن الجملة في حد ذاتها تدفع الإنسان للبحث عن المفتاح الحقيقي لـ «عودة المسرح» في عودة أعمال جوركي التي بدأت تشغل الناس مرة أخرى بعد أن شغلت العديد من خشبات مسارح موسكو. حيث أن مكسيم جوركي كان أحد ضحايا البيريسترويكا، بل يعتبر أول ضحية لما أفرزته من قيم جديدة وروس جدد، ومافيا ثقافية انهالت في محاولة مستميتة للقضاء عليه قضاء مبرما.

ولكن أربعة عروض مسرحية «جوركوفية» دفعة واحدة تأتي كصفعة أولى على وجه الغثاثة والانحطاط والتدمير الذاتي، وكما أراد جوركي دائما.

لقد آن الأوان لعودة الوعي، والتعامل بموضوعية مع القيم الحقيقية بغض النظر عن انتمائها لمرحلة تاريخية معينة، وبعد أن بدأت تخف حدة الهدم الجنونى لكل ما كان قبل عشر سنوات، وبعد أن أخذت مساحة السلبية والتطرف في التقلص. وعلى ضوء الاهتمام الزائد للمخرجين المسرحيين الروس، اتضح انه ليس كل شيء في دراما ألكسي مكسيموفيتش جوركي باطلا أو وهما. فقد استطاع جوركي في خضم الفوضى والبلبلة أن يرصد العديد من العلاقات الهامة، والقيم الرفيعة في علاقتها بالوجود الإنسانى، ولا يخفى علينا أنه في الوقت الذي ابتعد فيه المسرحيون، خلال عشر السنوات الأخيرة، عن تراث جوركي، كانت تجذب اهتماماتهم مسرحيات المؤلفين المعاصرين والجدد، والتي كتبت تحديدا على نمط تراث مكسيم جوركي، بل وامتدادا له في بعض

الأحيان. وهذه ليست مصادفة كما يتصورها أو يصورها العديد من المثقفين. ففي «مشاهد تراجيكوميدية من حياة الراحة «إخراج» فيتالي لافسكي ريومين» نجد أحد الممثلين يردد: «ينضج الإنسان، وتنضج أفكاره أيضا، تنضج وتقوم على عودها بشكل حلزوني، ولكن دائما إلى أعلى». وفي «الهمج» للمخرج «أركادي كاتس» يقف في أعلى المسرح حلزون معلق بالأغصان مع العناقيد المغبرة والورود البيضاء اليابسة والفروع السوداء العارية. ويبدو كما لو كان نابتا من العدم ومنتهيا أيضا في اللاشيء. أما توجه الحلزون إلى أعلى فلا يجب أن نحمله تفسيرات وتأويلات من شأنها إفساد الأمور، ويمكن فهمه ببساطة على أنه يرمز إلى الحد الذي وصل إليه عقم الأفكار وجدبها بشكل لن يؤدي أبدا إلى أي شيء محدد. والمخرج هنا يضخم فكرة الحلزون إلى درجة اللامعقول، أو بعبارة أخرى إلى درجة الهزل والسخف.

وتكادتكون هذه الفكرة هي البطل الرئيسي للعرض. وبشكل عام يبدو أن فكرة الحلزون تتناسب إلى حد بعيد مع الفهم الآني لمكسيم جوركي، من حيث الاستمرارية والتجدد والرسوخ. وهنا يمكننا القول بثقة شبه مطلقة بأن المخرج الوحيد والرئيسي والأساسي لأعمال جوركي المسرحية هو الزمن نفسه، والزمن فقط. هذا الزمن الذي لا يكشف فقط وبدقة شديدة الأحداث والتركيبات الإنسانية لبداية القرن العشرين، وإنما يعري أيضا وجهات نظر هذه الأنماط والنماذج البشرية، ويكشف علاقاتها المباشرة وغير المباشرة بمجمل الأحداث التي مرت وقتئذ.

إن الأعمال الكلاسيكية اليوم تنظر بدهشة واستنكار ليس فقط إلى الروس، وإنما إلى جميع البشر، وتحاول وضع كل إنسان أمام ضرورات وتحديات الدروس التاريخية المتكررة. والسؤال الهام هنا يتردد بقسوة شديدة: هل نستطيع تحمل هذه النظرة بوعي ووضوح كاملين، وصراحة مع النفس أيضا؟

إن المهتمين بأعمال جوركي ما زالوا يدرسون سؤالين في غاية الأهمية بخصوص مسرحية «الهمج»، وهما: «من حطم، وماذا حطم؟ ومن أجل أي هدف؟» وأهمية السؤالين تكمن في كونهما من أهم المؤشرات والعلامات التي يمكن من خلالها رصد وقياس درجة الوعي والرؤية عند المجتمع الروسي حاليا. وها هو المسرح يبحث أيضا في هذه الإشكالية، لأن «الناس الجدد» و«الناس القدامى» فعليا على درجة عالية من التشابه والتطابق. وكل ما هناك أن البعض يتسمون بالجمود مع الانتماء، وهذا ما يميز المتحجرين. والبعض الآخر يطمح إلى التقدم التقني والتحرر من الجمود والتحجر، إلى درجة تقود واقع الأمر إلى كل المباحات الـ «ديستوفسكية»، وهذا أيضا جمود وتحجر، وكلاهما في واقع الأمر من المآسي الكبيرة. إن همجية هذا وذاك لم تعد اليوم بدائية ووحشية كما نتصور، لأن كلا منا يمر بهذه المرحلة على نحو ما، وخصوصا في روسيا الآنية، بصرف النظر عن انتمائه إلى عمال السكك الحديدية والبنائين وعمال المناجم، أو انتمائه إلى الفئة التي تحاول «أمركة» المجتمع الروسي، بل و«أمركة» العالم كله اليوم. والفكرة الإخراجية المحورية في «الهمج» تتركز على تصويب وتعديل ما جرى في وعي الإنسان الروسي، ووعي العالم كله في زمن مكسيم جوركي. واستطاعت الشخصيات القوية الحية أن

تجبرنا على معايشة أنماط بشرية مختلفة من «الهمج» قريبة منا ومعروفة جيدة لنا، وفينا الكثير منها. حتى ليكاد الإنسان يختنق من اكتشافه فجأة إنه يشاركهم مصائرهم بشكل أو بآخر، لأن حياتهم تشكل جزءا ما من حياته الشخصية.

أما عرض «مشاهد تراجيكوميدية من حياة الراحة»، فقد جاء وديعا ولطيفا على النمط التشيخوفي. ويبدو أن هذا اللطف والوداعة، أو بمعنى أدق النعومة، لا يلعب المخرج فيها دورا كبيرا، بقدر ما يلعب الزمن نفسه دورا رئيسيا. ففكرة كوننا، بدرجة أو بأخرى، مشابهين لهؤلاء المترفين أو المرتاحين قد أصبحت قديمة، إلا أنها في هذا العرض تبدو جديدة على نحو ما، ومرة قاسية، ومؤلمة لحد الموت. وهذا بدون شك درس الواقع الآني، وفعل النظرة الآتية من هناك، من زمن جوركي.

وفي عرض «الأخيرون» للمخرج «أدولف شابيرو»، فقد ظهرت بصمات المخرج القاسية، التي تؤكد على أن انهيار وسقوط منظومة ما من القيم مرتبط بشكل جذري بصعود قيم أخرى ربما تكون مغايرة تماما أو متضمنة لجزء ما مما سبقها، أو الاثنين معا. كما تؤكد على أن المهزلة القائمة لم تبدأ فقط بالأمس، ولن تنتهي أيضا في الغد. فالعالم يبدو مزحزحا عن جميع نقاط ارتكازه وقواعده الطبيعية وهذا ما أوضحته الإطارات الخاوية المنحرفة على المسرح، والزوايا المليئة بالنفايات، والكؤوس التي يخلطون فيها الدواء بالسم، وكأنهم يستعدون بشكل ما لقتلنا جميعا. في هذا العالم الفظيع واللامعقول تعزف الاوركسترا الموسيقى الدينية، ويبدل الممثلون ملابسهم فوق خشبة المسرح، أمام الجمهور، وينزعجون ويتململون ويتعثرون، في عالم بدون أحاسيس يعيش على الأفكار فقط، ونحن فيه لسنا «الأخيرين»، لأنه في كل الأحوال سيأتي بعدنا الكثيرون، إن لم ننتبه.

إن الأعمال المسرحية لمكسيم جوركي لم تكن نتيجة الحلم الرومانتيكي بتحقيق المستقبل الشيوعي المزدهر، بقدر ما كانت نتيجة للألم والفوضى. ونحن نعرف الآن، وبشكل واضح، كما كان هذا المستقبل الزاهر يبدو في نظر جوركي إشكالية كبيرة يجب أن تحل نفسها بقوانينها عن طريق الاستمرار والنقد الذاتي والاعتراف بالخطأ وممارسة التصويب والتصحيح.

وفي النهاية، وبعد مرور العديد من السنوات، نرى أنفسنا وجها لوجه مع البرجوازيين الصغار، والهمج، والآخرين. بالطبع نحن نختلف عنهم في أشياء كثيرة، وهم ما زالوا كما كانوا، ينظرون من فوق خشبة المسرح إلى «الناس الجدد»، وإلى أي مدى هم بالفعل «جدد»؟ وبصرف النظر عما إذا كان الرد إيجابيا أو سلبيا، فسوف تظهر في النهاية إمكانية كبيرة لفعاليات هذا السؤال في المستقبل، إن لم تكن قد ظهرت فعلا. أما بخصوص الاختلاف - اختلاف الجدد - فهناك بالفعل اختلاف يجعل صور القدامى من الهمج والبرجوازيين الصغار والأعداء باهتة وشاحبة أمام صور الجدد من الهمج والبرجوازيين الصغار. ولكن يبقى مكسيم جوركي، شئنا أم أبينا، واحدا من الكلاسيكيين المتجددين دوما، والذين يحتلون مكانتهم اللائقة ليس فقط بفعل العامل الإخراجي، ولكن بفعل الزمن كأفضل مخرج مسرحي يمكنه أن يعيد مكسيم جوركي إلى الحياة فتيا ورائعا، ومشاكسا وعنيدا أيضا.

لوحة الغلاف الأول

«ربيـــــع»

للفنانة الكويتية: مي النوري

أحمد السقاف

الطُّرَفُ

في المُلَحِ والنَّوادِرِ والأَخْبارِ والأَشْعارِ

الطبعة الأولى
سنة ١٩٩٦

صدر حديثاً

AL Bayan



من أعمال الفنانة الكويتية.. فوزية العيسى